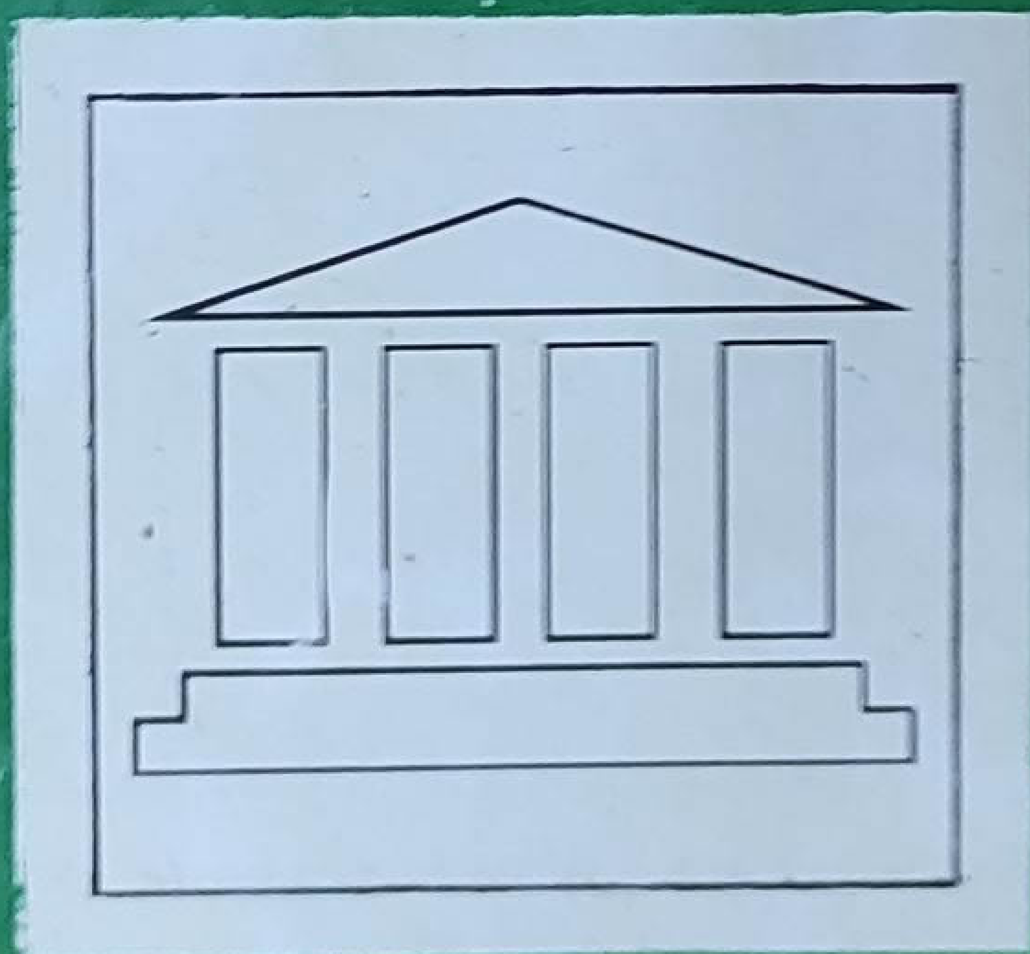
CONSTANTIN CIOPRAGA

AMFITEATRU CU POEȚI



Editura Junimea

AMFITEATRU CU POEȚI

DESCHIDERE...

Nici o literatură nu e făcută numai din scriitori mari. Singuri ei însă o reprezintă, ceilalți fiind voci de acompaniament, de unde, ca într-o piesă muzicală, profilarea în *diminuendo* a celor de nivel secund, lăsând ca reliefurile, înălțimile caracteristice, să apară la scara reală. Distanțarea de lucruri condiționează acea privire filtrantă care, asociindu-și distanțe în timp, lasă deoparte cărțile de orizont mic, monologurile fără aripi, pentru a se opri la valorile cu destin vertical. Prin considerabila diversitate figurativ-stilistică, prin modalitățile de imersiune în mister și abisal, implicit prin capacitatea de a produce mitologii, poezia interbelică probează că un sfert de veac a fost de ajuns pentru a propulsa *personalități columnare,* apte să onoreze orice literatură. Strict literar, secolul începea după o mie nouă sute optsprezece. Pe fondul acumulărilor anterioare, fie din perspective tradiționale, fie novatoare, epoca își afirma identitatea punând accente pe autenticitate și profunzime, recurgând la tehnicile cele mai variate. Sub specia logicii, ruptura de trecut, vehement proclamată de unii, e o imposibilitate, căci „fiecare aspect al duratei, observa Bergson, poartă în sine momentele precedente, pregătind totodată încununarea momentului următor" *(Gândirea și Mișcândul).* Mișcare și expresie, aglutinate, constituie în planul vast al creației un neîncetat proces fuzional, motiv pentru care orice moment revolut obligă la redefiniri periodice, mereu actualizate. Iată-i pe Tudor Vianu, pe Mihai Ralea și G. Călinescu, structuri frapante, franc diferențiate, pe Ion Pillat, Dan Botta și N. I. Herescu relevând necesitatea *clasicismului ;* un romantic declarat, Al. Philippide, laudă clasicismul german al veacului al optsprezecelea și „armonia clasică" a lui Odobescu, dezavuând, totodată, excesele moderniste. Mulți au în vedere un clasicism perpetuu, în sensul suplu al unui Sainte-Beuve, raportat la opere necanonice, care „îmbogățind spiritul uman", implică funcții modelatoare.

De clasicitatea folclorului, în acest sistem de relații mobile, erau pătrunși nu numai Blaga, Pillat ori V. Voiculescu, dar și alții, care, în arta populară, sesizează trăsături arhaice, forme magice, antimimetice, ori ingenuu-expresioniste. Tendințe stilizatoare derivând din baladescul oltean, la D. Ciurezu ori la un Dragoș Vrânceanu (acesta din urmă riguros cunoscător în lirica modernă italiană), par a fi stimulat un anumit decorativ bucovinean, dar, în planul larg al întregii poezii, caracteristică e tranziția de la școala vederii la investigarea eului interior, la sinele torturat de dileme. Poetul nu mai e atât *un porteur de regards*, cât un *voyant* : un propunător de viziuni. Fenomenologic vorbind, tentația realităților dosite, criptice ori ermetice, saltul în invizibil explică reacția crescândă a sufletului modern împotriva limitei.

Un cuvânt despre aportul muntean, balansând între un hieratism de frescă bizantină, anecdotic, mitologizant, și o vârtoșenie frizând duritatea, un filon dinamic, pasional, intens-revendicativ. Pe de o parte, la Arghezi, la V. Voiculescu, la Ion Pillat și Nichifor Crainic, la ceilalți, motivul *divinității care coboară*, personaje de altar țărănesc, desacralizate, antropomorfizate ; de alta, la un D. Ciurezu ori la N. Crevedia, un figurativ monumentalizant, în spiritul augumentărilor folclorice, fenomen curent, de asemenea, la transilvăneanul Aron Cotruș. Cutare poem de Lucian Blaga, o *Biblică*, e, în fapt, o reducție a sacrului la condiția umană eternă, un scenariu fără nimburi :

Maică Precistă, tu umbli și azi râzând
pe cărări cu jocuri de apă pentru broaște țestoase.
Între ierburi înalte și goale
copilul ți-l dezbraci
și-l înveți să stea în picioare.
Când e prea rău
îl adormi cu zeamă de maci...

La tânărul Ștefan Baciu, „Duhul sfânt (un porumbiel) mânca ovăz pe drumuri...“ *(Spre ziuă)*. Incitat de Arghezi —, Al. Philippide, sceptic declarat, indiferent în materie religioasă, rostea și el un psalm : *Cântecul Nimănui*. De factură imnică e, la fel, o *Rugăciune de dimineață*. Psalmi se citează, alteori, la Zaharia Stancu, la Ovid Caledoniu, la Constant Tonegaru, la alții.

Dincolo de reacțiile conflictuale, de opțiunile și strategiile subiective, și deasupra formelor de expresie ducând la complexitatea întregului, frapantă în literatura epocii e ideea de *sincronizare*, aspirația înscrierii în fluxul creator pan-uman, dintr-o perspectivă sau alta. În fond, Arghezi ignoră pe Blaga, iar Ion Barbu, mefient în posibilitățile lui Arghezi, salută pe Al. Philippide și Ion Pillat ; alții, mai puțin incomozi, cultivă izolarea, dar, trăsătură comună, conștiința rolului lor îi unește. Categoriile de *tradiție* și *modernitate*, aparent ireconciliabile, participă, nu doar superficial, la un spectaculos proces de desfacere și refacere cu luminări reciproce, ținând de un mobilism pluriform. Fenomenul nu e nici nou, nici singular. Chiar o literatură neîntrerupt tradițională, cum fusese cea japoneză, ajungea după o mie nouă sute douăzeci la sincronizare cu literaturile europene, proces implicând, practic, japonizarea sugestiilor occidentale. Deschideri spre universal erau de semnalat la umaniștii români mai vechi, la contemporanii unor Montesquieu și Vico sau anteriori, mai pregnant încă în secolul lui Eminescu —, prin universalitate ei înțelegând în fapt *a fi europeni*. Cu o notabilă intuiție a lucrurilor, Sadoveanu atingea într-un dialog din *Zodia Cancerului* problema raporturilor dintre fondul național și cel apusean : „Au ale lor, dar și noi le avem pe ale noastre“ — conchidea, în numele naratorului, Miron Costin, deloc intimidat de prezența abatelui francez De Marenne. După prima conflagrație mondială, Paul Valéry, umanist de cabinet, punea în dezbatere o amplă regrupare europeană pe baze culturale, preconizând în acest sens o „Societate a Spiritelor“, teză susținută, complementar de Camil Petrescu *(noocrația necesară)*, cu aplicare la societatea românească. Dar să revenim la ideea de sincronizare ca fenomen stilistic amplu, fără pauze, cu accente pe esențe, cu observarea atentă a relațiilor dintre *modernizare* și *identitate*.

Spiritele mari, constata André Malraux, se ajung unele pe altele, încât Michelangelo, Rembrandt și Goya, apăruți concomitent în spații de cultură diferite și fără a se influența reciproc, au un *aer comun* ; toți aceștia opun artei clasice antice „poezia formelor noi“. La noi, literar vorbind, modernii începutului de veac jurau pe exemplul lui Baudelaire, al lui Rimbaud și Verlaine, cele mai multe traduceri fiind din ultimul ; modernii epocii interbelice vor adăuga alte nume : Mallarmé, Guillaume Apollinaire, Paul Valéry, André Breton, Stefan George, Hugo von Hofmannsthal, Georg Trakl, Iwan Goll, Rubén Darío, Juan Ramon Jimenez, Antonio Machado, Federico Garcia Lorca, Yeats, Serghei Esenin, Walt Whitman, Edgar Lee Masters, Robert Frost, Carl Sandburg, alții încă. O par-

ticulară audiență cunoștea în intervalul 1935—1946 Rainer Maria Rilke, prin versiuni semnate de Eugen Jebeleanu, Al. Philippide, Lucian Blaga, Nichifor Crainic, Miron Radu Paraschivescu, ori de Ion Pillat, Maria Banuș, George Fonea, Rainer Biemel, Iulia Murnu și alții ; comentarii *despre*, de Lucian Blaga, Ion Pillat, Dan Botta merg în pas cu traducerile. (Interesul se repetă, nu însă cu aceeași anvergură, între anii 1977 și 1982). De luat în seamă în procesul sincronizării e ceea ce se numește *spiritul timpului (Zeitgeist)*, fenomen suprapus tehnicilor și exteriorităților rostirii, dar în cadrele căruia Arghezi, Blaga, Barbu și ceilalți se întâlnesc, în modurile de a problematiza destinul, cu T. S. Eliot, cu Salvatore Quasimodo și Eugenio Montale, cu Odysseas Elytis ori cu Gheorghios Seferis. Nici o influență reciprocă directă, ci doar coincidențe, conexiuni inaparente. Astfel configurat, sincronismul nu se reduce la un *transfer estetic* (Marcello Fabbri) de la un orizont la altul, de regulă exsanguu. Poeții menționați, împreună cu alții, participă sincron, co-eficient, la un umanism modern spectaculos, cu rădăcini în spiritualități diverse ; întrebările lor, dubiile, dezbaterile existențiale, în special conștiința limitelor și fracționării îi fac dacă nu solidari, cel puțin părtași la fenomenul general.

Ajunși aici, ne putem spune că sincronizarea, necesar proces integrator, nu presupune observarea unui model fix, universal, ci numai deschidere spre structuri *in statu nascendi*, adeziune din perspective proprii la fenomenul contemporan. Admitem, implicit, că diverse tente ale unei literaturi se estompează pe parcurs, ele urmând a fi înlocuite cu altele, în spiritul unui mobilism perpetuu. În definitiv, clasicism, romantism ori direcții de avangardă, curente dând curs unor realități complexe, sunt, la nivelul artei, demersuri structurante în funcție de timpul în mers, dar și de personalități reprezentative, de unde o pluralitate de clasicisme, de forme romantice și, încă mai mult, de avangardisme. Ritmul îl dau personalitățile *întemeietoare*, scriitorii pentru istorie, aceia care prin reacțiile lor hotărâtoare forțează limitele, opunând momentelor inactive mirajul depășirii. Important, în cele din urmă, e ceea ce un scriitor cu personalitate, un creator în care se simte pulsul epocii, pune *din sine* în textele ce-l reprezintă. Un poet foarte cultivat precum Blaga, comentator grav al condiției umane, devorat de incertitudini de tot felul, opune propriile sale perspective unor Miguel de Unamuno, André Malraux ori Gottfried Benn, aceștia toți preocupați de probleme similare. Pe scurt, un scriitor de statură monumentală, un demiurg, privindu-și încordat sinele în raport cu eternul, coborând sistematic în eul abisal ori transgresând din durata proprie într-o durată dezmărginită, sfârșește prin a fi un factor de joncțiune între epoci. Dincolo de reacțiile bipolare *tradiție-modernitate*, Arghezi, Blaga, Barbu, structuri sintetizatoare, exemplifică, pe fundalul poeziei noastre interbelice, un fecund proces de conciliație estetică în perspectiva unei temporalități deschise. Anumite unde de interferență emanând din operele lor, leagă trecutul, arhetipurile, de reliefurile stilurilor moderne. Pe lângă poeții citați, o antologie publicată de Vladimir Streinu la sfârșitul epocii interbelice (1944) includea alte cincisprezece nume — G. Bacovia, Demostene Botez, M. Codreanu, Aron Cotruș, Nichifor Crainic, N. Davidescu, Octavian Goga, George Gregorian, Adrian Maniu, Ion Minulescu, Al. Philippide, Ion Pillat, Al. T. Stamatiad, G. Topîrceanu, Ion Vinea și V. Voiculescu —, figuri considerate definitorii.

Pe unii dintre cei antologați sub genericul *Literatura română contemporană*, timpul i-a reașezat altfel. Nu ni se mai pare, deci, că după *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare* V. Voiculescu stă neclintit în tradiție. Lucru general admis (astăzi), Pillat și Maniu cultivă un decorativ stilizat, modern ca dicțiune, cu rădăcini în ethno-mitologie ; în practică, un Ion Vinea, deși afiliat avangardei, evită programatic extremele, iar N. Davidescu, susținător decis al simbolismului, navighează finalmente în apele unui neoclasicism plat, frigid, obosit. Ce să mai spunem despre proteicul Ion Barbu, care își aplică neașteptat eticheta de clasicizant !... Neliniștiți, îngrijorați, exponenții din epocă ai formelor consacrate avertizează asupra „înstrăinării" ; novatorii extremiști denunță, pe de altă parte, tehnicile uzate, retardatare, istovite, reclamând imobilizarea lor prin violență. Literatura anterioară e nulă, conchidea Ilarie Voronca, propunând răsturnări totale : „Cincizeci de ani de sforțări literare n-au zgâriat cu nici un diamant sticla vremii (...). Nici un strigăt larg de peste graniți n-a ajuns până aici. Lamentabila ignoranță a scriitorului nostru e deci lesne de înțeles". Concluzia lui Voronca (în *Punct*, 1924, nr. 2) frizează drama, devreme ce, cu excepția lui Vinea, „singurii" în pas cu literatura europeană erau Arghezi, Minulescu, Maniu (din *Paharul cu otravă*), Bacovia și Urmuz. Nemulțumit, sceptic, denunțător ferm al anacronismelor, Ion Vinea avea în vedere „un public literar restrâns, indiferent și fără pasiune pentru nimic" ; fapt explicabil, cât timp „nu există o singură carte pe care să o dăruim, ca pe un adaos propriu, marii biblioteci a lumii" (*Contimporanul*, 1923, nr. 44). Spiritualitatea noastră, remarca la rându-i Petru Comarnescu (1935), „trăiește, în genere, sau prea mult într-un fel de provincialism leneș sau prea mult într-o actualitate străină, necontrolată, capricioasă..."

Prea multe Casandre jelitoare !... În plan ontologic, termeni mai mult sau mai puțin invocați de comentatorii din epocă, *absurd, deposedare, solitudine* ilustrează incipient presiunea exercitată de unele tendințe europene asupra diverselor psihisme din spațiul nostru. În cadrele avangardei, paralel cu surprizele subconștientului se proclamă falimentul rațiunii ; privirea e asediată de convulsii nu numai existențiale, acestea (potrivit lui Heidegger din *Ființă și timp*, 1927) marcând profund *Omul*, o prezență neautentică, depersonalizată, *o ființă în fața lumii*. Unde tind să ajungă *hipermodernii* ? — se întreba Camil Petrescu, în *Teze și antiteze*, referindu-se la modelul Mallarmé, „creatorul poeziei pure, gândite ca atare, la poetul esoteric și intransigent, care a conceput ciudata teorie a frumuseții vorbelor în sine..." Fapt e că după *Poemele luminii* ale tânărului Blaga, care instituiau în 1919 un moment de reținut, se înregistrează alte date-eveniment : 1927 — anul *Cuvintelor potrivite*, care e și acela al *Cântărilor* lui Garcia Lorca ; și 1930 — cel al *Jocului secund*, care e și anul capodoperei lui Giuseppe Ungaretti *Sentimentul timpului*. Într-un mod sau altul, în confesiuni, în eseuri ori în interviuri, Tudor Arghezi, Ion Barbu, Ion Pillat, Ion Vinea, Al. Philippide și ceilalți își explică public poziția estetică ; a pune între paranteze *fondul primit* e un mod de a-și departaja propria personalitate. Digurile dintre genuri lasă loc la tot felul de canale de legătură ; în același timp, achizițiile curente în arhitectură, în artele plastice și în muzică, filosofia bergsoniană, freudismul, plus semnele anticipatoare ale existențialismului, acționează în bloc sau separat, contribuind la dezafectarea formelor instituționalizate. Prin Lucian Blaga și Ion Barbu, prin Al. Philippide și alții, trimiterile la experiențe germane (expresionism, fenomenologie) alternează cu investigații în alte literaturi, în cea franceză în special, în cele de tip anglofon, ori în altele, de nivel subaltern.

O sintagmă ca *generația de sacrificiu*, vehiculată în proza din epocă, sinonimă la Hemingway ori la Martin Andersen Nexö cu cea de *generație pierdută*, configura la modul rudimentar senzația de criză complexă, apoi de frustrare, următoare războiului. Timpul avea să suprapună formulei în cauză, progresiv decolorată, închietudini marcând viața interioară curentă. Repere cu suport existențial ca *piscul* și *abisul*, în conotații diverse, traduc la Arghezi, la Blaga și Barbu stări cicloide care, de la romantici încoace, nu încetaseră să preocupe. Reînnoirea conceptului de poezie stimulează combustia, tensiunea, pasionalitatea devastatoare în balans cu reflexivitatea.

Epoca își creează cronicarii de care avea nevoie...

PERSONALITĂȚI COLUMNARE

POLIFONICUL ARGHEZI

Personalitate multicordă, intens fremătătoare, destabilizând convențiile și cultivând insolitul, autorul *Cuvintelor potrivite* producea în 1927 asupra lectorului român de formație tradițională un impact prelung. Tot ce avea să urmeze sub semnătura Tudor Arghezi, gravitează, în fapt, în jurul primei lui cărți, celelalte fiind mai mult sau mai puțin învelișuri concentrice, modulații diverse, iar în final reluări. Toate marile perspective fuseseră schițate. Toate miturile subiective erau acolo *in nuce*. Pe măsura înaintării în universul *Cuvintelor...* apar forțe greu de captat, tumulturi, atavisme, reacții imprevizibile din straturi profunde, răsuciri ale eului nebulos. Energetismul, dubiile, pasiunile, melancolia solară ori de crepuscul, litaniile în șoaptă, mirările, panica, suavitățile și altele ca acestea, realități complementare, se interferează în ipostaze caleidoscopice, făcând ca din amalgamarea lor să rezulte un produs de neconfundat. Odată cu strângerea lor într-o matcă personală lua naștere un *fenomen :* arghezianismul... În intemperanța faurului, în sclipirile minții, în îndrăznelile construcțiilor sale frapează ceva michelangelesc, un orgoliu provocator vizând *piscurile*, o ardență demonică (în sens goethean), dar și o crispantă conștiință a limitelor, nu necontenit tragică, de unde patetica, interminabila pendulare de la sfidare și miraj la anxietate, la tristețe și mefiență. Până și umilitățile argheziene, frecvente, oricât de reale, poartă sub crusta lor translucidă semnele unui duh răzvrătit. Hotărât *să se țină de cuvinte*, poetul respinge franc „toată literatura ce se făcea și care se făcuse, inexpresivă, moale, cu aderențe mucilaginoase“, el, rebelul, voind-o altfel : „Câteodată, și destul de des, am strâmbat resorturile, într-adins, ca să le văd cum sar ele strâmbe, și am lipit o pensulă de chinoroz pe nasul cuvântului care mă necăjea. Faptul adevărat este că am *răscolit cuvintele mele potrivite* și ele au dat de lucru belferilor, loviți de neputința de *a se juca*...“ *(Ars poetica)*.

Fraza din urmă, ambiguă, derutează, Arghezi nefiind în totalitate ludic. Deliberata abatere de la norme a făcut ca el să treacă drept iconoclast, însă „anormalitatea“ opțiunilor lui ține de imperativul sincronizării. L-a posedat, pe de altă parte, un *dincolo* metafizic acaparator, treaptă spre absolut. Poet indiscutabil mare, genial uneori, autorul *Cuvintelor potrivite* se alătură, ca valoare, unor Rilke, Salvatore Quasimodo, Saint-John Perse, Rafael Alberti, contemporani de notorietate universală.

Urmărirea posibilelor determinări de la biografie la operă e, uneori, tentativă deșartă, însă în cazul lui Arghezi anumite momente reclamă interes. Până unde și în ce grad sunt acestea revelatoare? Căutătorii de senzațional, ambiționând *să știe* totul, îi repugnă; precum Caragiale, indivizii „interogativi“ sunt evitați. De interviuri se ferește din principiu, neînțelegând să stea sub „teroare“. (Cele date lui Felix Aderca și I. Valerian nu ies din locul comun!). De „curiozitatea maladivă și degenerată“ a celor care spionează „pe gaura cheii“ e net dezgustat, conchizând că — aplicate în literatură — „metoda Bertillon și spiritul detectiv“ denotă „patologie și delir...“ Crede Arghezi în utilitatea memoriilor? Genul nu-l atrage, părându-i neprobant. Să scrie *amintiri* — cum îl consiliase „domnul Cineva“? Sugestia pune pe gânduri, totuși confesiunile *Dintr-un foișor* — la șaizeci și unu de ani — sunt evocări, amintiri de artist. În alte dezvăluiri, unele asertiuni lasă îndoieli: condeiul pune intenționat umbre, modifică înadins detalii de stare civilă, întinde curse. O declarație din *Bilete de papagal* (1929, nr. 354) e, oricum, fantezistă: „M-am uitat douăzeci de ani la munți, *m-am născut în munți, i-am ascultat o viață*, m-am adăpat din ei, am dormit pe ei cu vitele mari ale visului meu, cu care am suit piscurile și le-am coborât. Și nu pot să-i zugrăvesc cu pensula mea. Îi văd și nu-i pot face văzuți. Lipsește pensulei mele, plină de graiuri mute, șoapta albăstruie care să le rostească...“ Prin 1904, monahul Arghezi informa despre o scurtă călătorie „spre țara Oltului, banatul românismului arhaic — prin tărâmurile pe unde tatăl meu a copilărit, pe unde între câteva râuri și dâmburi a risipit prin orășele, târguri și răzășii, neamul meu din linie bărbătească...“ Altă mărturie (1956) acredita faptul că tatăl, Nae Theodorescu, originar din Cărbunești-Gorj, „se ocupa cu munca câmpului“, dar „fiind deștept (oltean!), la bătrânețe a fost și funcționar într o mică bancă...“, iar bunicul, Toader (de unde numele de familie Theodorescu), un „cojocar năsdrăvan“, ar fi trăit o sută treisprezece ani! După o altă declarație, bunicul se stinsese la o sută de ani, iar documente de arhivă (*Manuscriptum*, 1975, nr. 19; 1979, nr. 36), controversate și acestea, arată că tatăl, Nae Theodorescu, „sergent major“ în „escadronul de jandarmi al Capitalei“, apoi „comersant“, se născuse în „orașul București, culoarea Galbenă“, la 30 august 1850.

La aproape un deceniu de la încheierea cursului liceal inferior, poetul era ocupat cu examenele pentru clasa a șasea, pe care în 1995 le pregătea în particular, fără să ajungă la diplomă. Fapt sigur, eșecul avea să genereze antipatie ireductibilă față de instituțiile de învățământ, de unde incriminări de tot felul — în scrisori, în pamflete, în interviuri și tablete, ori în interludiile grotești din *Cimitirul Buna-Vestire*. Universitatea lui Arghezi devenea, la șaptesprezece ani, fabrica (laborant la fabrica de zahăr de la Chitila, experiență cu ecouri într-un roman, *Lina*); — la douăzeci de ani, altă universitate era mănăstirea. Suplimentul literar al gazetei *Liga ortodoxă* publica în 1896 (nr. 5) un articol de Ion Theo: *Din ziua de azi*. Patru numere ulterior, „copilul uitat de vremi“ își repudia părintele *(Tatălui meu)*, învinuit de arghirofilie. Reprezenta însă această cea dintâi poezie, tipărită exact la vârsta la care debutase Eminescu, o promisiune?

Prietenul Grigore Pișculescu (Gala Galaction) abandona în 1900, la *răspântie de veacuri*, studiile filozofice, nu demult începute, pentru a se consacra teologiei. În același an, din februarie, poetul se găsea novice la Mănăstirea Cernica, supus la „toate ascultările“ cinului monahal, inițiindu-se într-o existență pentru care nu era făcut. În lupta niciodată încheiată cu dublul său, credea oare el, refractarul la rigorile școlii, într-o acomodare mai dură la numeroasele rigori monastice? Spera el, individualitate structural-intuitivă, să ajungă prin efort de voință la trăirea de canoane bimilenare? Văzute din interior, printre bucoavne, figurile evocate în *Icoane de lemn* nu-i apar exemplare. Structura etică a monahului Iosif însuși, înclinat spre cazuistică, nu concordă, oricum, cu cea a misticului Vintilă Voinea din *Ochii Maicii Domnului*, care, la mănăstire, descoperise brusc o ambianță „tihnită și moale, cu mirodenii de vânt și ploaie...“ Devenit diacon după mai puțin de un an de la „tunderea în monahism“, viitorul Arghezi se vedea transferat la București, în slujba mitropolitului-primat Iosif Gheorghian, protectorul său. Reînnoitele contacte cu Cetatea erau, implicit, contacte cu literatura, cele cincizeci și opt de scrisori dintre 1903 și 1906 către o profesoară de română — căreia i se adresează conspirativ cu: *Amice, Prietene, Iubitul meu prieten* —, vorbind de lecturi bine asimilate. Dacă din ciclul de acum, *Agate negre*, va păstra doar părți, poetul știa ce vrea, altfel spus drumul de urmat îi era lămurit. Pentru trimițătorul care-și semnează misivele în câteva feluri (I. Theodorescu, I.T., I + T, Novembrius — sau altfel),

scrisorile destinate tinerei Aretia Panaitescu reprezentau deopotrivă meditații de ordin etic, gnoseologic, și nu în ultimul rând estetic. Motiv de confesiuni, dar totodată pretexte de clarificări adresate sieși. Portretul aburit al lui Arghezi din etapa *Agatelor negre* își arată, în sfârșit, desenul, grație menționatelor epistole care, publicate de Barbu Cioculescu, se constituie într-o sursă documentară de prim rang.

Cum din legătura liberă cu Constanța Zissu, profesoară de științe naturale în București, se năștea la Paris (1905) un fiu, Eliazar — viitorul cineast francez Elie Lotar —, ierodiaconul de la catedrala mitropolitană părăsește în noiembrie veștmântul cernit. Mitropolitului Iosif Gheorghian, fostul său „naș" spiritual, îi datora sprijin în continuare pentru a se instala în Elveția. Tribulațiile fostului călugăr — la Geneva vânzător ambulant, comisionar, lucrător la domiciliu de piese de orologerie ; un timp, la Paris locuind la mansardă și căutându-și și un rost — au analogii cu cele ale neliniștitului Panait Istrati, și el pribegind prin aceleași țări. „Streinătatea n-are nici un farmec nou pentru mine — explica poetul celor de acasă — ; ea îmi dă o singură plăcere, plăcerea de a fi necunoscut, de a fi stăpân pe mine, de a nu fi plictisit de dragostea prietenilor". Mai apăsat încă : „Nu oamenii din Geneva ar fi în stare să înlocuiască în sufletul meu tiparul adânc al neamului nostru, cu atât mai puțin pe voi..." Scrisorile de la Maria Theodorescu, mama sa, au „darul trist și magic" de a-i răscoli „dorul de țară și de cămin", totuși stagiul în țara de munți durează. O lungă epistolă către Aretia Panaitescu (29 ianuarie 1906) venea de la Fribourg, „o cetate care zace în Istorie, masivă și beată, pe câteva poteci muntoase (...) ; cetate de mănăstiri" —, o „Romă obscură", în care „călugării fabrică bere, brânză, chartreuse și picături de colici..." Explorator al vieții în formele ei dure, neidealizate, filozofia practică a tenacelui român e a unui experimentator negrăbit, interesat de toate fețele omenescului, acumulând lent, dezinvolt, autoscrutându-se în solitudine, preferând tratatelor docte truda descoperirilor directe. Triumful volitivului Arghezi asupra vicisitudinilor e comparabil cu cel al unor Caldwell, Faulkner și Henry Miller, ajunși la masa de scris și realizându-se după legături aspre, dramatice, cu existența.

Contactele cu tiparul erau de mult rupte, când N. D. Cocea — care păstra un caiet de versuri al înstrăinatului —, fondând în 1910 o revistă, *Viața socială*, îi publica în primul număr incendiara *Rugă de seară*. Se repeta în cadru românesc istoria cu celebrele *Illuminations* ale lui Rimbaud, ajunse la o imprimerie grație unui manuscris rămas la Verlaine și de care autorul nu se inte-

resa. Argheziana *Rugă*, mai degrabă *proemiu*, invocând un „demonio Infinit", relua în alt sens retorica lui Goga din *Rugăciune*, fără jalea învăluitoare de acolo, dar cu analoage fulgere și solemnități : „O ! dă-mi puterea să scufund / O lume vagă, / lâncezândă, / Și să țâșneasc-apoi, din fund, / O alta, limpede și blândă..." De pe la jumătatea lunii mai poetul era la Paris, de unde până în primele zile de iulie, sedus de ideea unei fabrici pentru prepararea „mațelor trebuincioase cârnățarilor" sau de o „fabrică de coarde", expedia epistole mamei și fratelui său, Alecu. Spera să i se asocieze un „specialist" francez. Proiecte utopice ! — care, biografic vorbind, repetă, o clipă, mirajele rătăcitorului Rimbaud. Nu mai puțin fanteziste fuseseră alte planuri : bunăoară cel de a-i strămuta pe ai săi (nu și tatăl, de mult despărțit de Maria Theodorescu) în Elveția ; sau acela de a deveni student al Universității din Geneva, dând chiar asigurări, atât familiei cât și Aretiei Panaitescu, că-și trece examenele, deși „materia e enormă..." În fond, independentul, însinguratul, pribeagul în căutare de sine, e un fiu și frate afectuos, un chinuit de nostalgia pământului țării. Înstrăinarea lua sfârșit în 1911, odată cu zgomotoasa intrare în publicistica pamfletară la *Facla*, noua revistă a amicului N. D. Cocea.

Se pune întrebarea cât de cunoscut, ca poet, era Arghezi înainte de *Cuvinte potrivite* ? În realitate, mai puțin decât Blaga, care, cu cincisprezece ani mai tânăr, publicase până atunci trei volume de poezie, șapte piese de teatru și se afirma ca filozof. Poeme de Arghezi, între ele *Vraciul*, apăruseră în bătăioasa *Hiena* (1920) ; fusese co-director, cu Ion Pillat, la *Cugetul românesc* (1922—1944), prezent în *Viața românească* și în *Lumea*, de la Iași, la aceasta cu *De-a v-ați ascuns*, cu *Oseminte pierdute*, *Între două nopți*, *Mâhniri* și psalmi. Putea fi găsit în *Adevărul literar și artistic* — în formula remaniată de după 1925 —, cu *Tablete din Țara de Kuty*. Și-l revendica avangarda literară, totuși G. Călinescu nu auzise pomenindu-se de la catedra universitară de Arghezi. Prin 1925—1926, la Roma — va preciza ulterior criticul, dialogând cu Valer Donea (Profira Sadoveanu) —, cineva i-a vorbit „cu mari laude" despre poet, iar la întoarcerea în țară avea să-l descopere într-o tipografie, unde supraveghea direct culegerea primei lui cărți. La patruzeci și șapte de ani, vârstă la care scepticul Montaigne se vedea mergând pe „aleile ce duc spre bătrânețe", Arghezi debuta editorial „fără grabă (...), împotriva obiceiurilor normale nerăbdătoare" — cum declara târziu (1965) —, „cu un act de moștenire și deces..." (Paul Valéry debutase cu *La Jeune parque* — la patruzeci și șase). Față de entuziasmul *Vieții românești*, exprimat

653.830

atunci prin Mihai Ralea („Tudor Arghezi e cel mai mare poet al nostru de la Eminescu încoace"), N. Iorga avea să riposteze scurt : „Ce decădere pentru critică !". Fiindcă volumul lăudat „cuprindea ce poate fi mai scârbos ca idee, în ce poate fi mai ordinar ca formă..."

Ritmul creator odată găsit, *Cuvintelor potrivite* li se alătură, într-o succesiune editorială fără goluri, poezie, proză poematică, tablete, până când, după 1947, ca efect al unei campanii absurde, peste marea operă se întindea tăcerea. O maladie chinuitoare, o specie de spondiloză lombară, ivită în 1939 și căreia „patruzeci și doi" de medici nu-i găseau leacul — „boala Tudor Arghezi", cum s-a propus a fi numită — cufunda pe poet într-o lungă tristețe. Vindecarea s-a produs, totuși, grație unui medic de rând, de unde accentele satirice din *Seringa* (piesă reprezentată în 1947) împotriva somităților, suspectate de incompetență ! Reapărută în 1955 și iarăși dominată, vechea maladie nu obstacolează revenirea la unelte. Intervalul dintre acest an, al alegerii la Academie, și moartea la 14 iulie 1967, după mai mult de șapte decenii de la debut, reconfirma o vitalitate spirituală de excepție. Ne gândim la Voltaire, la Goethe, la Victor Hugo... Peste cincisprezece volume datând din acești ani amplifică dimensiunile unei opere masive, din care, ca la Proust bunăoară, se pot extrage tot felul de opinii : despre lume și destin, despre muzică și pictură, despre milenarism și eternitate. Nostalgii obsedante dinspre stirpea țărănească aduc în paginile citadinului, până în ultima clipă, lumina orizonturilor deschise. Cu puține zile înaintea sfârșitului, un Arghezi muncit de ideea morții se adresa, la 30 iunie, posterității. Vorbea ca om al pământului, care după ce fusese *mai mulți* în unul se stingea singur :

„Vă pismuiesc, omeniri rămase după mine, că o să ascultați vântul, pe care nu-l voi mai auzi, că veți călca pământul, pe care eu nu voi mai călca, că veți sorbi lumina, care pe mine nu mă va mai atinge, că veți auzi fulgerele, apele, cântecul vântului, suspinul oamenilor, șoapta și mireasma porumbului, care va fi numai al vostru...

Voi veți lupta înainte, veți urca văzduhurile, și eu voi tăcea întins pe armele mele tăcute, pe arcul meu frânt, cu săgețile triste.

Voi veți auzi mereu mugetul cirezilor întoarse din pășuni cu tidva vie a ugerilor plină.

Aprindeți măcar o candelă pentru mine, dar băgați de seamă să fie pusă la cap, pe care-l veți găsi ca o ceață în stihurile mele,

murmurate de adierile de prin grâu și porumburi, a căror pâine nu o mai gust.

Voi veți urma să auziți nechezatul hergheliei. Veți vedea zburând vulturii, mierlele. O să vedeți fugind căprioarele. Nu mai trageți în ele cu săgeata. E păcat !

Și puneți să mă păzească Grivei"...

Vibrații melancolice din *Mai am un singur dor* fuzionează în aceste *ultima verba* cu ecouri subconștiente din *Miorița*. Postfață a unei vieți agitate, tulburătoarea pagină finală, mesaj sonor și plastic, e, în același timp, o memorabilă întregire afectivă a ideilor din *Testament*, un requiem patetic.

EXERCIȚII DE VOCALIZĂ. — La vârsta la care Eminescu publica atât de maturele *Scrisori*, Arghezi, în căutarea sunetului propriu, peregrina pe nisipuri mișcătoare. Timpul genezei avea la el alt ritm. Între Arghezi al primei vârste poetice și celălalt, al *Cuvintelor potrivite*, al perspectivelor spre absolut și al propriei mitologii, e distanța dintre cântul *fără cuvinte*, improvizat, și *limbile de flăcări* vizând infinitul. Mai concret, întâiul Arghezi, cel încurajat de Macedonski în *Liga ortodoxă* în vara și toamna lui 1896, era captivat de splendoarea eminesciană, savurând în reluare „lacul limpede", „alba lună", „vecinicile stele", „ale razelor ninsori", „nalta trestie", „sublima armonie" ori magia „basmului", dar neajungând la modulații personale. Poncifele din *Clara noapte* în tentativa de a sugera feericul sideral, pozele melancolice din alte confesiuni (*Iubitei mele, De-o fi să mor, Năluca*), conotațiile lipsite de nerv, acestea sunt refrene pe coarde străine. Din *Egipetul* eminescian descinde, stors de sânge, un *Aegypt* de „antic basm", grandios-decorativ, cu „pyramide" evocatoare, cu sicomori „parfumați de elebor" (sic), tărâm vegheat în perpetuitate de templele de la Gyseh, de enigmaticul Sfinx, de Nilul cu „solzi de aur".

La puțină vreme după publicare, debutantul nu-și mai lua în serios improvizațiile juvenile, ticsite de artificii „instrumentaliste" (*Zori de aur, Do-re-mi, Maiul roz*), tributare orientărilor macedonskiene, saturate de rime interioare :

Fiori timizi de roze zori, ușor și creți trec peste baltă,
Iar nenufari, potire-nvoalte, — mari, — se mișcă-ncoa și-ncolo,
În vreme ce un tril sonor ia zbor rotind un magic solo...
Să fie ea, — iubita mea ? — Dar nu... Era privighetoarea...
În cer murea ultima stea și se făcea lumină-naltă.

Nu erau încă argheziene nici versurile din *Revista modernă*, „științifică, literară și în special sportivă" (!) a lui Constant Cantilli (1897), dedicate „Puternicului critic și eruditului, delicatului poet Alexandru Bogdan-Pitești". Neargheziene sunt și cele din *Viața nouă* (1898) a sateliților macedonskieni D. Casseli și Aristide Cantilli. Târziu, în 1959, autorul *Agatelor* dezvăluia că Macedonski, proprietarul *Ligii ortodoxe*, își amesteca penița în poeziile lui Ion Theo, „fără cel puțin să-l înștiințeze". Lucru neverificabil! Distanțarea de poetul *Nopților* era fapt împlinit când, într-un sclipitor eseu din 1994, *Vers și poezie*, ieromonahul Iosif — semnând Tudor Arghezi — publica o replică la un articol de George Panu dintr-o revistă ieșeană, *Epigonii*. Nu tehnica în sine decide, fiindcă „înainte de a fi măsurată cu unitatea vorbă", poezia „există ca un fel de zeu indecis, ca o vapoare care-și face loc printre dureri și bucurii, învăluită și amestecată..." În esență, poezia nu se confundă cu *versificația*, dar se „întrucombină ca fierul cu focul", făcând ca versul să devină *„cristalizarea geometrică a Poeziei..."* Observație ingenioasă, cu totul remarcabilă. Demonstrația din *Linia dreaptă* (nr. 1 și 3) venea din partea unui lector versat, cunoscător în problemele poeziei moderne, care referindu-se la Verlaine, la teoriile unui Paul Adam și ironizând „secesionismul", își construia un profil original.

În scrisorile ierodiaconului Iosif de prin 1903—1904, către Aretia Panaitescu, se fac aluzii la un proiect editorial, la *Agate negre*, nici vorbă. „Veți vedea cum se renunță la pâine, la situațiune și onoare de tarabă, pentru un Ideal! (...). Atunci mă veți cunoaște nu cum par, nu cum mă impresionez, ci cum sunt, în lumea care se crucifică falsului numai spre izbânda personală (...). Prin mine n-am nici o valoare — sunt o carapacă țestoasă —, însă cu mine duc un infinit atât de virginal (...). Afară de mine, de zdreanța mea nervurată, trăiesc într-alte văzduhuri și pot rămâne chiar numai cu ele, ca unică proprietate, lipsit de tot ce lumea pricepe tangibil..." Altă dată, cel care medita la „transformarea omului", la ascensiunea acestuia spre „anumite bolți", citează două strofe dintr-o poezie proprie, recent apărută în *Linia dreaptă* (nr. 5), însă atribuindu-le unui „meșteșugar de rime" al cărui nume l-ar fi uitat. Înclinat spre hiperbolă, înveșmântatul în șiac monahal care lucra „ca un miner în ocnele de huilă ale unui așa-zis viitor", nu ezita să-și divulge resursele creatoare. O face cu o totală siguranță de sine, frizând trufia: „Condeiului meu i-au crescut aripi cari bat deasupra României întregi și câțiva fulgi scapă și către antipozi..." Mostre din ciclul *Agatelor* figurează în *Linia*

dreaptă, efemera revistă a lui V. Demetrius, altele în *Viața socială* (1910—1911), dar câteva numai vor intra în componența *Cuvintelor potrivite*, și acestea în variante noi. Astfel *Absolutio* se transformă în *Binecuvântare*. Remaniată e și amintita *Rugă de seară*, față de cea din revista lui N. D. Cocea. Sub un titlu nou, *Creion*, se travestesc, revizuite, poeziile *Adolescență* (II) și *Adolescență* (III), a doua cu reminiscențe eminesciene din *Lacul* și *Dorința*.

Cu macabrul romantico-simbolist are tangențe viziunea din *Sintaxă ritmică*, acumulare delirantă de „lințolii" destrămate-n vânt, de priveliști sumbre (ceață, negură, beznă), mixaj de jale, frig și morminte; — în ștreanguri înalte „atârnă martiri", iar un „gigantic Satan solitar" sugerează teroare. Diverse alte *Agate* poartă în loc de titlu câte un număr. Din „haos" iese un fantomatic soare bacovian, rece, „mort"; rătăcitor, dezolat, poetul pribegește „printre veacuri sfărâmate..." (după modificări, piesa nr. 41 devine — în *Cuvinte potrivite* — *Gravură).* Întreg orașul e un „catafalc", („Gomoră, groază"), fântânile emană „chin", amplificând disperarea. În cadru apropiat paroxismului, asupra iubitei de altădată, acum răspânditoare de „ceață", cade osânda: „Apari din lumea ta, te chem! / Apari sub negrul meu tavan, / Căci voi: cu glas de uragan / Să te blestem..." (4) Existența e „clipă", iluzie, după care ne-ntoarcem „acolo de unde ne-am rupt" (36). Perceput senzorial, îndeosebi olfactiv, trimițând „în inimă parfume / dintr-alte vieți, dintr-altă lume", trecutul devine „esență lină și subtilă". Poezia amintirii e, în același timp, motiv de destructurări, de vedenii amestecate, într-un limbaj mai degrabă romanțios, incipient arghezian totuși: „Ne-am întâlnit în bălării / Cu amintirile, deodată: / Cucùte până-n pălării; / Bolnàvă, luna sta culcată / Peste-un pachet zdrențos, de vată, / Într-un ungher printre Tării. — / Trecutu-i spada descântată, / Ce taie inima-i felii / De bronz, de aur și de-agată. — / Țiganii, visătorii, fanții / Trăiesc murind în amintiri; / În jeturi cugetă savanții / Tăind pământu-n două firi — / Închiși, ca umbra-n monastiri..." (21) Alte *Agate negre*, incluse în *Cuvinte potrivite*, dau curs unui „parfum de vis", „păinjinișului" de-amurg, regretului „pentru ochii de-altădată..."

Cât despre denominativul *Agate*, filiația e baudelaireană *(Moesta et errabunda)*, implicit verlaineană. Curios e că seducătoarele *Litanii* n-au fost găsite vrednice de sumarul *Cuvintelor potrivite*. După douăzeci și trei de ani de la publicarea lor în *Linia dreaptă*, poetului nu-i convenea, probabil, teatralitatea gesturilor din a doua parte, în spiritul sentimentalismului postromantic, compromis de epigoni. În rest sunt de găsit însă acorduri remarcabile:

In depărtarea noastră, Lio,
Îmi zboară gândul ca un corb
In ploaia unei toamne sure,
Prin solitudini de pădure
Pe unde sufletul e orb
Şi vântul : un amar adio (...)

Aceasta-i masa, scumpă Lie,
La care tu, odinioară
Visai crepùscule de tuci
Peste aleile de nuci
Pe unde vântul înfioară
Ca un sfârşit de reverie.

Chemarea, Biserica din gropi, Apă trecătoare, alte pagini incluse în volumul dintâi nu sunt cu nimic superioare menţionatelor *Litanii.*

VIRTUALITĂŢILE „CUVINTELOR POTRIVITE". — De la Geneva, poetul îi comunica la 9 noiembrie 1909 mamei sale, Maria Theodorescu, că i s-a propus tipărirea „pe cheltuiala unui editor" a „versurilor din tinereţe", rămase în manuscris „nu ştiu pe unde", şi care „se citesc, zice-se, cu entuziasm în unele cercuri din Bucureşti"... Intervin ezitări, scrupule, refuzul fiind motivat de nevoia unor „îndreptări" : „Nu pot tipări ce mi se pare prost, orişicât de bun ar părea altora..." De la arpegiile din suplimentul *Ligii ortodoxe* până la *Cuvinte potrivite,* pe parcursul a trei decenii, reticenţele, susceptibilităţile, repetatele amânări, autoflagelările denunţă un temperament accentuat-dubitativ, torturat de îndoiala dacă e realmente *poet* ori dacă e *nepoet*. „Până la treizeci de ani, nu avusesem o prea bună părere despre mine, sau nici nu-mi făceam o părere, evaziv şi tolerant în scrutările mele secrete. Simţeam că dacă aş încerca să mă analizez, temporizând mereu această operaţie serioasă, n-aş fi putut obţine o notă prea măgulitoare şi evitam să mă transpui în juxtă pe mine însumi, ca o traducere într-o limbă incomplet învăţată cu aceea ce puteam să bănuiesc a fi textul original *(...)* Meticuloasa mea trebuinţă de ordine, înnăscută, s-a mărginit la realizări de materialitate, amânând fără termen conformarea morală la un criteriu totuşi continuu prezent şi continuu evadat, destul de vexat de o amânare infinită..." Prezumţie şi smerenie merg laolaltă, în aceeaşi textură. Un Arghezi *par lui-même* ca acesta *(Dintr-un foişor)* nu e lipsit

de orgoliu, chiar când se autoînvinuieşte ; nu reculegerea în pustie îl prinde, ci piscul, altitudinea „foişorului", un soclu care-l pune în situaţia de a sonda, de sus, zarea.

Asupra poetului lucrează de timpuriu puteri chtoniene, a căror realitate constituie fondul nuclear, genetic, al demersurilor sale faţă cu existenţa. Contemporanul Sadoveanu se simte un *stejar* —, împlântat adânc în solul Moldovei ; autorul *Cuvintelor potrivite* îşi spune *copac,* arbore cu „sevă bogată", „rămas de la sciţi pe şesurile Danubiului". Anterior lui Sadoveanu, şlefuitorul de *Agate* se referea epistolar (1903) la rădăcini imemoriale, mai propriu la un *Urgrund* cu încărcătură cvasi-mitică. „Pe sub pământ, rădăcinile mele întâlnesc pe cele ale celor dispăruţi, rari şi ei (...), dar puternici..." Găsea expresie, în felul acesta, participarea organică, fundamentală, la sufletul etnic. O celebră confesiune baudelaireană *Către lector* („Hypocrite lecteur — mon semblable —, mon frère !") era un lamento patetic în tonalitate *descendentă* : acolo, urâtul, plictisul, viciul, marasmul şi celelalte asediază şi macină, dezarticulând implacabil. Tipică în *Testamentul* arghezian e dimensiunea *ascendentă*. Plasat demonstrativ în fruntea *Cuvintelor potrivite*, general-cunoscutul *Testament* e în realitate un document programatic, o declaraţie de principii, inclusiv etnice şi sociale ; un Arghezi *exponent*, conştiinţă-oglindă polarizând suflul gloatelor, pune între paranteze orizontul abstract-contemplativ pentru a se ridica la *act*. Două forţe analoage, de o parte *pământul*, principiu al germinaţiei eterne, de alta *cuvântul*, semn al relevanţei în spirit, se caută reciproc, se stimulează, se întrepătrund, traducând trecerea de la fire la fiinţă, făcând ca *slova de foc*, emanaţie a terrei, să se-mperecheze cu *slova făurită*, a demiurgului. Pe un versant tensionat, lente acumulări materiale („Bătrânii-au adunat, printre plăvani / Sudoarea muncii sutelor de ani") —, pe altul o lungă suită de transmutaţii ducând de la verbul rudimentar, „cu-ndemnuri pentru vite", la frumosul desăvârşit. Nu transsubstanţiere miraculoasă, nici exorcizare, ci frământări de „mii de săptămâni", o devenire trudnică, edifiantă — de la inform şi confuz la arhitectură. Schimbarea *sapei* în *condei* e un mod de a ipostazia, plastic, sugestiv şi simbolic, o fecunditate de alt nivel, paralelă, în care pornind de la „brazdă", privirea urcă spre empireul cunoaşterii. Efecte spectaculoase urmează. Creaţia e idee, tumult interior, plus *facere*, grav proces fuzional coagulant, act de în-fiinţare :

Am luat cenușa morților din vatră
Și am făcut-o Dumnezeu de piatră.
Din bube, mucegaiuri și noroi
Iscat-am frumuseți și prețuri noi.
Făcui din zdrențe muguri și coroane.

Constatarea că faurul e o verigă a lanțului de generații, nu era desigur inedită. Arghezi o revigorează numai, ca legatar al unui trecut cu „râpi și gropi adânci“, de unde memorabilul vers rezumativ: *„Cartea mea-i, fiule, o treaptă...“* Peste o reacție similară dăm, bunăoară, la Charles Péguy, care, provenit din țărani, își zice „plugar de cărți, un înșiruitor de brazde“ *(un laboureur de livres, un aligneur de sillons* — Georges Cattaui, *Péguy*, 1954). Crezând a descoperi în *Cuvinte potrivite* locuri comune, poncife sămănătoriste, Ion Barbu omitea că poetul „plugului“, solidar cu „robii“ pământului, era departe de mitologia conservatoare. Colaborările argheziene la *Ramuri* ori, peste ani, la *Gândirea* erau ale unui independent până la obstinație. Durerea ancestrală persistentă, decantată în „versuri și-n icoane“, urmele „biciului răbdat“ de înaintași — reclamă spre neuitare forme verbale *pedepsitoare*. Acumulată multisecular, răbdarea trece lent dintr-un timp al memoriei elegiace într-un timp al virulenței: „E-ndreptățirea ramurei obscure / Ieșită la lumină din pădure / Și dând în vârf, ca un ciorchin de negi, / Rodul durerii de vecii întregi...“ Nimic ermetic în *Testament*, totuși cuvintele nu vorbesc unitar, identic, tuturor. Cu alt chip interior decât limbajul domnilor, cel al robilor lasă impresia de lamento aritmic, răsfirat, dar învelirea expresiei stâncoase în tonuri aparent inofensive nu e decât un subterfugiu semantic, un mod de a disimula. Deschis gloatelor, subversiv, contractat, vizionar, poetul *Testamentului* veghează-n „piscul datoriei“, imprimând discursului său premonitoriu prefaceri moleculare cu repercusiuni de subtext variate. Insinuant, parabolic, aluziv, cuvântul spune totul, deși cu aerul de a mima reticența; conotațiile urmează un cod: „Am luat ocara, și torcând ușure / Am pus-o când să-mbie, când să-njure...“ Sau, în aceeași notă: „Veninul strâns l-am preschimbat în miere, / Lăsând întreagă dulcea lui putere...“ Cu virtuți transfiguratoare, oarecum magice, ca acestea, cuvintele derutează. Nesesizând sensurile ascunse, dedesubturile, bănuitor însă, „stăpânul“ se răsucește ca „un țap înjunghiat“, în timp ce domnița „întinsă leneșă pe canapea“, dă semne vagi de suferință.

Deși nu răspunde în totul intenției de-a „grămădi pe-o singură vioară“ dramele ofensaților istoriei („durerea *noastră*“), car-

tea gândită de poet se vrea o carte-document. Lectura ei trebuie făcută, cel puțin pe unele dimensiuni, cu un ochi în istorie:

Ea e hrisovul vostru cel dintâi,
Al robilor cu saricile, pline
De osemintele vărsate-n mine (...)

Robul a scris-o, Domnul o citește,
Făr-a cunoaște că-n adâncul ei
Zace mânia bunilor mei.

De simboliștii francezi, mai toți poeți ai devitalizării, interiorizați, nevrozați, devastați de lungi accese de anxietate, Arghezi se despărțea de la început, tentat să citească patetic în măruntaiele *pământului*, acesta realitate fundamentală, similară cu stratul fecund al „mumelor“ goetheene, atât de invocate de mulți. Din natura cu zări nemărginite, percepută senzorial, tactil, văzută în tonuri de „mătasă“ de „brocart“ și „smarald“ din întinderile ondulate, deținătoare de seve benefice, se întruchipează Țara. Nu e codrul eminescian, nici muntele sadovenian aproape mitic. Suntem însă lângă izvoarele multimilenare ale vieții, lângă grânarele pământului și adâncuri, lângă fapta de Prometei a celor brăzdând „în negură și zloată șesul blajin“ pentru a smulge țărânii „bobul însutit“. Contrar tabloului biblic, în *Plugule* — poem anticipând un moment din viitoarea *Cântare omului* — munca-osândă, munca-blestem e destinată în cele din urmă *bucuriei*, finalul fiind aproape didactic. Nici bucolică virgiliană, nici idilism sămănătorist; în orizontul agresat din *Belșug* frapează deci tensiunea, îndârjirea, încleștarea cu elementele. „Ager, oțelul rupe de la fund / Pământul greu, muncit cu dușmănie / Și cu nădejde“ — ducând spre cer „brazda pornită-n țară, de la vatră...“ Om, plug și vite compun în poemul din 1915 (*Cronica*, nr. 10) un grup statuar simbolic, descinzând din preistorie:

Când îi privești împiedecați în fier,
Par, el de bronz, și vitele-i de piatră...

Imaginea anticului *tristis arator* s-a dispersat. Țara devine o imensă *vatră* — termen fundamental —, tărâm vital de „grâu, popușoi, săcară, mei și orz“. Într-o „tăcere de-nceput de leat“, omul pământului (inițial la persoana a treia; în final: *Tu...*) înfăptuiește ritmic miracole: „Tu nu-ți întorci privirile-napoi. / Căci Dumnezeu, pășind apropiat, / Îi vezi lăsată *umbra* printre boi...“

Aceeași viziune sacralizantă reactivează, după jumătate de veac, în precuvântarea la *Noaptea*: „Plugarule-al țărânii, pe-ntinsul tău pământ, / Cuvântul ți-este sfânt: / Te recunosc din gloată. Scriptura veche zice / Că-n umbra lui, cu Domnul, zmulgeai, de foame, spice..."

De la întâiul volum, în simbolistica lui Blaga obsedează muntele. Produs psihologic al șesului, nu al *plaiului mioritic*, Arghezi opune tristeții cu „corbi învăluiți de ploaie", gândurilor cu „spini" și „suferințelor cu foc" orizontalitatea câmpiei, calmantă precum cea a mării, spațiu în care oamenii, „feți albi", fuzionează afectiv cu „holdele și brazdele". Altfel spus, cu însăși Țara din *Întâmpinare*, imn de mare virtuozitate, cu solemnități liturgice. Rostirea apropiată „cântecului" acopere accentele retorice, imaterializând înseși gesturile declamatoare:

Dormi la fereastra visului meu, țară,
Al cărei lan a strălucit întâia oară
Cădelnițelor sufletului meu fierbinte,
Cu care ți-am ieșit arzând nainte,
Și am călcat potecile lui Dumnezeu
Cu luare-aminte...

Triumful ciclic al germinației, în *Bărăganul* cu „mâzgă trăită și suflet dospit", pune surdină neliniștilor legate de dispariție, meditația (inclusă în *Cărticică de seară*) ducând la un mioritism al șesului. (Similitudini în proiecție celestă la Blaga — în *Pluguri*). Sufletele celor încorporați „firii" dobândesc treptat nemoartea, eledurând în amintiri, în flori și miresme, fâlfâind în aer, multicolore ca niște „năframe, tulpane, barișe..." Chiar după dematerializarea ultimă, reminiscențe sonore și olfactive persistente suscită stări halucinatorii, contacte cu înaintașii din *Testament*: „Când nu mai are timpul nici trup, nici os, / Vântule, îmi cunosc neamurile și strămoșii după miros..." În tandru dialog imaginar cu cei întreținând mitul — fantasme legând calmele „duminici în câmpie" cu „liniștea de stele" —, tot mai stinsele lor *Voci* respiră melancolie. Efecte sonore interferente, *clopote* și *vânt* (acesta mereu citat) stimulează cosmicizarea impresiilor, potențând sentimentul de *écart*, eminescianul *mai departe... mai departe..., mai încet, tot mai încet*, făcând ca Eul să nu se cuprindă pe sine:

Tot sufletu-i un clopot mișcat în vânt pe toarte.
L-auzi printre utrenii sunând în ceasul vieții,
I-asculți bătaia moale, a unuia *departe*
Și depărtat în brumă și noaptea cu drumeții.

Il știi șoptind în zarea durerilor trecute
Și, drept ecou, răspunde o șoaptă de regret.
Și suferința veche pe cea de-acum se-ascute
Și simți cum vine zilnic ecoul *mai încet* (...).

Sunați în amintire, voi, suflete, pe rând,
Câte-ați trecut prin mine și câte-ați mai rămas,
Câte v-ați stins de-a pururi și cărora un gând
Sau licăr de lumină vă ține loc de glas...

Există la Arghezi, la toate vârstele, o vădită jubilație de *Georgice*, o bucurie pură, ingenuă, în fața spectacolului agrest. Dincolo de momentele în care infinitul și eternitatea generează stări existențiale fără cuvânt, Țara reprezintă un orizont familiar, o monadă luminând în perpetuitate, în care vulturi, porumbei, mierle, păuni, flori și fluturi, în figurații simbolice, sunt însemne tonifiante, captate uneori cu emoția unui Beato Angelico zugrăvind plopi și fântâni, ori iscodind „pământul sălbatic de pădure..." O *Inscripție pe o casă de țară*, cu trimiteri spre astral, ilustrează unul din tipismele sensibilității argheziene, obsesia unui *cuib* familial, a unui cămin în plinătatea funcțiilor lui. Spațiu de intimitate, *vatră* de foc, tărâm implantat între *departe* și *înalt*, casa care răspunde ideal solicitărilor argheziene de profunzime, e, în fond, un centru al lumii: spațiu de forme *amintitoare*, vatră de forme *instauratoare!* „Te las albind prin pomi, din depărtare, / *Cuib fermecat, ca de cocori albaștri*. // Din prispa ta vreau să-mi aduc aminte, / Din geamul tău gândi-voi la trecut, / Privind în sus, la păsările sfinte / Ce-n streașini cuib de-argilă și-au făcut. // Voi îngriji ca-n fiecare seară / Să-ți ardă-n vârf nestinsa noastră *stea*, / Pe care voi aprinde-o solitară / Cu sufletul și ruga mea..."

Mai mult decât altor principii, mitologia argheziană e datoare focului, acesta punându-și amprenta pe reacțiile frapante, nu numai ale polemistului și răzvrătitului. Pe de altă parte, între limbile de *flăcări* și des invocatele *zări* (acestea din urmă traducând nostalgia dezmărginirii) circulă umbre, năluci generatoare de *cântece*, termen definind la Arghezi, ca la cei vechi, însăși *starea de poezie*. Lumina pare „un corectiv al obsesiilor de ceață, pâclă, bezná, scrum, cenușă, mucigai, putregai" (Șerban Cioculescu), dar, ca la Eminescu, ea este, totodată, un mod al transcendenței și unul al păcii interioare, în vreme ce umbra e cadrul anxietăților metafizice. La întrebarea *ce e poezia*, răspunsul lunecă semnificativ spre o fictivă zonă de clarobscur: „S-ar putea spune că e umbra vieții trăite, o umbră ascunsă în frumuseți grăite (...). Poezia e presimțire, bănu-

ială, incertitudine și aproximație... Va să zică ce ar fi poezia? Ecoul vieții noastre simțite și nemărturisite, confidența secretului nostru necunoscut, lucrul lacrimilor și al suspinelor noastre tăcute căruia i se cuvine marea discreție dinlăuntru..." (*Argeș*, 1971, nr. 12). În esență, triada *foc, zare, cântec* indică ridicarea din individual și proxim în universal și intangibil, balansarea într-un *continuum* de vremelnicie și veșnicie, coincidența acestora nefiind nicicum realizabilă. Simbolicul foc din *Rugă de seară* (la a cărei lectură G. Ibrăileanu scria că autorul e fie geniu, fie dereglat mintal!) constituie practic un fel de uvertură disimulată, motivul în cauză — inclusiv flăcările, cenușa și celelalte — făcând obiectul a nenumărate *variațiuni*. Dacă în așa-zisele cosmogonii primitive focul era un simbol al genezei și purificării *(lustratio per ignem)*, el înseamnă și negare, și mistuire. Decis să conteste normele vetuste, țepene, un Arghezi adresându-se *infinitului*, adică zării multiplicate, se vrea *foc* și *plug*: negație și creație totodată: „Să-mi fie verbul limbă / De flăcări ce distrug, / Trecând ca șerpii când se plimbă; / Cuvântul meu să fie plug, / Ce fața solului o schimbă, / Lăsând în urma lui belșug..." În amintitul imn dedicat Țării; pelerinul din *Întâmpinare* ieșea cu sufletul „arzând nainte"; la rându-i, căutătorul de certitudini dintr-un *Psalm* „arde" mocnit ca „un tăciune".

Accesul într-un senin spațiu al reculegerii, un fel de tărâm mioritic mai puțin concludent ca acela al lui Blaga, începe cu *zarea*, prag de intrare în *azur* și *vis*, așadar în pura idealitate. Romanticul din *Dor dur* e un astral, un eminescian aproape, cu nostalgia „zărilor ce mint", însă nu de anvergura și nici de ritualitatea înaintașului. Fervoarea căutărilor lasă loc, momentan, contemplației, întrebările își ascund spinii, efemerului i se suprapune veșnicia. Tot ce întrerupe spectacolul *visat*, închipuit numai, stingherește, de unde paradoxul din *Melancolie*: imaginea ideală a iubitei, ființă incorporală aparținând *zării*, adică iluziei, devine mai seducătoare decât cea a personajului real:

Câtă vreme n-a venit
M-am uitat cu dor în zare.
Orele și-au împletit
Firul lor cu firul mare.

Și acum c-o văd venind
Pe poteca solitară,
De departe, simt un jind
Și-aș voi să mi se pară...

Modelul este *Basmul ce i l-aș spune ei* —, o postumă de Eminescu: „Te vedeam cu a mea minte; / Și acum când te-am găsit / Pare-mi că-mi aduc aminte / Cum că-n vremi de mai nainte / Te-am văzut și te-am iubit..." Temporalul arghezian, *orele* din *Melancolie*, se confruntă fără zguduiri cu realități legate de etern, de *firul mare*, de aici pendularea între *a vedea* și *a se părea*. Tendința spre dezmărginire, perpetuă, pare a fi, în psihologia lui Arghezi, o reminiscență a inconștientului originar, când, peregrini cu un proaspăt simț al ilimitatului, oamenii trăiau o „viață de foc", netulburată de interdicții. Un poem mai puțin citat, *Închinăciune*, e autobiografia unui Arghezi „primitivist", evocând asemenea lui Brâncuși și Blaga suflul arhetipurilor, *vatra, focul, vulturii*, celelalte însemne ale începuturilor. Rememorare a unui praxis uitat, pretext de întoarcere *in illo tempore*, sub un cer mitic, neștiutor de dogme. Un *și* iterativ, reluat la început de vers, punctează distanțele:

Când păstoream cu turmele pământul
Și ne mutam ușori din loc în loc,
Și nu știam unde ne-a fi mormântul
Și viețuiam cu zarea laolaltă
Și ne sculam cu soarele deodată
Și ospătam pe-o margine de apă
Și ne urma vecia ca o roată
Și-aveam toiag și fluiere drept sapă
Și plug: și visul ne era pătul —
Atuncea ochii noștri zâmbitori
Ne căutau de subt învelitori
Petecul unui crepuscul (...)
Soroacele stau scrise în stelele urmașe.
Și ne simțeam acasă subt cer, ca-ntr-o odaie...

Nici aspirația reintrării în orizonturi arhetipale (tendință numită când *dor*, când *vis*), nici ieșirea din timpul concret și instalarea în ceea ce Mircea Eliade înțelege prin „timpul mitic al originilor", „marele Timp" *(Le Mythe de l'éternel retour)*, nu sunt exclusiv argheziene; cu atât mai puțin sentimentul încarcerării nu-i este propriu. Analog lui Blaga, care cu propria-i lumină interioară „sporește a lumii taină", la Arghezi o zare deschide porți spre altele, nevăzute, de unde sentimentul unei relativități în perpetuitate. Unul din *psalmi* aduce întregiri patetice: „Pribeag în șes, în munte și pe ape, / Nu știu să fug din marele ocol (...). / Piscul sfârșește în punctul unde-ncepe. / Marea mă-nchide, lutul

m-a oprit. / Am alergat și-n drum m-am răzvrătit / Și n-am scăpat din zarea marii stepe..."

Un iluzoriu mod de eliberare rămâne *cântecul*, singurul în măsură să spargă cercul, opunând dualismului *Eu—Univers* un fulgurant sentiment al *ubicuității*. Contemplativul din *Arheologie* aude „țărâna doar a vocilor străbune", cel din *Morgenstimmung* percepe iubirea ca pe un cântec magic, idee reluată în *Psalmul de taină*, unde cuvântul leagă „de cântec viața". Tânjirea după „cântece mici de vrăbii și lăstun" (într-un *Psalm*) e tânjirea după candoare. Grație cântului (în *Heruvic* bunăoară), hotarele timpului și spațiului se amplifică miraculos, „mai sus și mai afară" —, estompând limitele eului torturat. Lumea privită în fragmente se reorganizează spontan, pe un fundal de veșnicie confundat cu clipa. Recăpătând pierduta memorie a întregului, sufletul își instalează antenele în ceea ce a fost întâia oară, într-un timp *regăsit* (în felul celui din *Închinăciune)*, văzut ca un *atuncea* coerent și naiv : „Necunoscând hârtie și cerneală, / Cântecul nostru se-nălța cântat, / Iar nesfârșitul vieții nu era stricat / De un canon, un scris, o zugrăveală..." Revelația ar putea veni din „răsărituri și din asfințit", din spații în care vremea nu e marcată cu bătăi de ornic. Clopote, orologii și alte născociri ale minții separă timpul profan, obiectiv („ceasul bate-n larg / peste noi și peste plante"), de singurul timp adevărat, cel subiectiv, sunând din „aripi împrejur" *(Mănăstire)*. Retrospectiv, o banală *Despărțire* într-o gară, obișnuit motiv de romanță, ia proporții existențiale grave : n-a trecut doar ora de funingini și scrum, pulverizată în eternitate, ci însăși senzația vieții de-atunci, percepția ei materială : „Când am plecat, un ornic bătea în ceață rar, / Atât de rar că *timpul trecu pe lângă oră*. / I-am auzit întâia bătaie amândoi, / Pierzându-se-n noiembrie prelungă și sonoră. / Poate mai bate încă secunda de atunci. / Poate-a tăcut îndată și-așteaptă să mai vie / Îmbrățișarea veche, din nou precum a fost. / Și lacrimile tale, în gara cenușie..." Timp ireversibil, timp care dislocă ! Uitarea e posibilă prin imersiune în apele eternului : „Timpul tu sparge-l cu potcoava / S-apropiem vecia mai repede de noi" *(Restituiri)*. Judecând bine, *veciile* lui Arghezi nu au profunditățile, nici giganticele deschideri eminesciene spre cosmic. *Cuvintele potrivite* sfârșesc în *Incertitudine* : „*Caut vremea : nu e vreme.* / Aș cânta : nu cânt și sunt / Parc-aș fi și nu mai sunt..."

Limbajul în care, la începutul noviciatului monahal, poetul se întreba despre sensul lucrurilor, ține de *idealul cunoașterii raționale*, de filozofie în înțeles general, de ontologie în regim strict.

Constatare depresivă : privirile celui aspirând spre *mai sus, mai sus de nori și aștri*, se lovesc de „haos" și „bezne". Apar „stăvilare", obstacole multiple, vestind că *nu-i făcut să treci* spre „alt Nepătruns, / alt Presupus..." Repetatul *mai sus* (din *Pe ploaie*) derivă din macedonskianul *Excelsior* din 1895, reeditat în 1897 —, debutantul încrezându-se, totuși, în el însuși, „mai mult decât în oricine..." Cu ostentație *independent*, refractar gândirii sistematice, el vrea explicații coerente, dar cu mijloace proprii, verificate prin observarea concretului natural sau prin experiențe interioare. Adept al lui Rousseau s-ar zice, preferând doctrinelor constituite, tradiționale, solitudinea, reflecția, contactul direct cu pământul, rezervând intuiției impulsuri „dintr-alte vieți, dintr-altă lume"... Ruptura cu „universul oficial" era motivată în 1903 în termeni de bravadă, dacă nu emfatici, destinați Aretiei Panaitescu : „Eu aleg din cufărul meu absolut propriu, și nici că voi să știu dacă există cufere streine care să mă servească, adecă mă-ncred mai mult simplelor mele intuiții și induceri, decât unei filosofii vaste, cu atât mai puțin unui X impersonal, răsărit în cale. Scufund o pensulă în magazinul meu intern, cu borcane colorate și palete — aleg tonul convenabil unui individ și, într-o clipire de pleoape, îl stigmatizez — și, în majoritate, viitorul nu mă dezice. La o eventuală greșeală comisă însă *de mine* —, retușez pe-ici pe colo, și am tipul pus pe pânză..."

Nu poți repudia toate sistemele fără să pui în loc ceva, decât sub sancțiunea de a trece drept anarhist. Independentul în sutană, mereu în dispută cu dublul său, vorbește deci de *metodă*, care e „însușirea oricărui individ demn — de a-și dispune gândirea în jurul unui punct luat dinainte..." Poet înainte de toate, personaj în criză de identitate, practic el pune preț mai degrabă *pe simțire decât pe metode* : „*ea* (simțirea) a fost totdeauna aceeași, pe când *ele* variază și se omit reciproc". Neaderentă franc tragicului, gândirea lui Arghezi — luată în totalitate — se întemeiază pe o adecvare suplă, realistă, verificată, la principii multimilenare. (Un titlu de volum, *Manual de morală practică*, reatesta în 1946 concepția omului contrariilor !). Paralel cu apetența pentru concret, pentru „lucrurile atinse ușor, fin, în nuanțe care să se gradeze progresiv" — ca în „momentele de tranzițiune dintre zi și noapte —, se afirmă interesul pentru Idee, „oriunde", în „orice situațiune". Legat de lumea materială, „comerțul vecinic" al lui Arghezi cu sine însuși e făcut să furnizeze „pagini de senzații colosale : negre sau cristaline..." În căutarea Adevărului — termen de câte ori invocat ? —, epistolierul din anii 1903—1906 citând

din solitarul Rousseau, din Nietzsche și Wagner, crede, un moment, că Viața e „descompunere înceată" : o etapă spre o „a doua descompunere, mai scârbaosă, moartea..." Din pasiune pentru Adevăr, care „adesea e o demi-nebunie", el își spune „vrăjmaș jurat al lucrurilor existente", adversar mai cu seamă al mediilor burgheze ; se vrea „tribun sufletesc al logicei", dar și om de acțiune, gata să îmbrace salopeta de „muncitor cu ziua" ori haina de „miner". În autoexilul său helvetic, de unde scria acestea, înstrăinatul accepta deliberat „paharul dulce al singurătății", din care trebuia să guste spre a-și limpezi „gândirea, singura scuză și țintă a vieții". De natură intens conflictuală, egocentrismul arghezian se verifică de altminteri și în raporturile cu Gala Galaction, cu N. D. Cocea și V. Demetrius, care după legendă i-au fost apropiați, dar pe care, mental, îi reneagă într-un mod sau altul. Pasionalitate și luciditate se ciocnesc necontenit, în modulații nesfârșite, în funcție de mutările de perspectivă dintr-o poziție în alta, într-un dualism fără pauze. Antiintelectualist în fond, comparabil pe anumite dimensiuni cu naturistul Sadoveanu, Arghezi, „zmeritul logician" în căutarea unui „infinit virginal", e solicitat de „fatalitate" și „determinări", de „sensul omenirii și al monstrului sferic care o cară în spinare prin vidul eternității" ; pururea preocupat de „molecula umană", de ființa mereu aceeași și alta. Jalonate după criterii personale, la el temele de totdeauna ale metafizicii redevin motive de cazne reiterate și întrebări insolubile ; pe fundaluri ca acestea, arghezianismul e un balans peren între povara misterului care ulcerează și neputința cuvântului de a deconspira până la capăt.

Intrat în conștiința contemporarilor ca autor de *ruptură*, cum și este (la nivelul expresiei), depășindu-și vremea și făcând pe alții să-l urmeze, dubiile poetului sunt, nu o dată, ale unui *homo classicus* : „Mă uit în cer, mă uit în pământ. / M-am întrebat cine sunt. / Gânduri se duc, vin / Din vânt, din senin, / Ca niște păsări rotunde. / Încotro ? De unde ? (...) / /Ce martor aș întreba / Ca să-mi răspundă întrucâtva / Măcar dacă sunt ?..." Neajuns la clarificări, planând în nedeslușit și provizoriu, una din strategiile reflexivului e temporizarea, amânarea, nu abandonul definitiv, drept care întrebările se refac mereu, căutările urmează aceleași direcții. Clasic e și psalmistul din *Rugă de vecernie* care, ecou al celor „ce-au fost pe vremuri", mesager al celor „ce sunt acum", preia aspirația spre *bine, frumos și adevăr* — kalokagathia ! — din filozofia greacă. Finalul relevă ideea de suspensie, dar o suspensie ca stare de veghe :

> În mine omenirea, Părinte, se va stinge ?
> Dă-mi pacea și răbdarea s-o caut și s-o cânt...

Despre modernitatea reacțiilor existențiale la contemporanul lui Italo Svevo și Robert Musil depun mărturie, printre altele, accentele lui de ins fracționat, funciar contradictoriu, o dată cu picioarele pe pământ, altă dată muncit de ideea de absolut, tentat de trans-fenomenalitate. Spunându-și *pribeag* și *bolnav* de zări („Tristețea mea străvede printre arbori *zarea / Ca-ntr-un tablou în care nu-nțelegi*"), el lasă neîncetat impresia unui sceptic egotist, explorator intermitent al misterului, hotărât să-și înnobileze singurătatea, dar necontenit ros de temeri. O ipostază nu o anulează pe cealaltă, de unde prelunga alternanță a contrariilor, acel sentiment al „jumătăților de suflet" de care vorbea Homer. Un Arghezi rebel, răsucit, tensionat, convulsiv, coexistă cu un altul despletit-elegiac, introspectiv, decis să-și mediteze oricum destinul. Un faimos personaj goethean se credea lăcaș a două suflete ; doi oameni sunt în *Dominique*, protagonistul romanului lui Eugène Fromentin, ca și în bizarul *Golem* al lui Gustav Meyrinck. *Sufletele mele-s două* — dezvăluie Arghezi într-o postumă :

> Sufletul mi-e un jucător pe sfoară.
> Dar sufletele mele-s două.
> Unul întinde sfoara și o desfășoară
> Necontenit, tăioasă, vie, nouă,
> Și celuilalt „ridică-te și du-te"-i spune,
> Și celălalt, rânjind i se supune...

Romanticii, între care un C. G. Carus, poet, pictor, naturalist și filozof, preferau sufletul nocturn celui în lumină. Adevăratul fond intim arghezian e cel dintr-un original auto-*Portret* în care, structură polivalentă, suflet faustic, poetul se expune vederii într-un amestec de lavă și celest, între concret și iluzie :

> M-am zămislit ca-n basme, cu șapte frunți și șapte
> Grumazi și șapte țeste,
> Cu-o frunte dau în soare, cu celelalte-n noapte,
> Și fiecare este
> Și nu este.

Sunt înger, sunt și diavol și fiară și-alte-asemeni
Și mă frământ în sine-mi ca taurii-n belciug...

Față de o mobilitate spirituală de asemenea anvergură, lupta pentru domesticirea cuvintelor, pentru adecvarea lor la tragic, la sublim, la grațios și grotesc, la solicitările concretului, ale ordinii clare și absconsității, acaparează până la obsesie. Posedat de conștiința limitelor, motiv de *Întrebare fără răspuns*, e și un Eugenio Montale: „N-am avut totuși decât cuvântul, / ceva care aproximează / dar nu pipăie..." Ispitiți să se ia la întrecere cu obstacolele cuvântului, Eugenio Montale, T. S. Eliot, Blaga, Arghezi se înscriu în rândul personalităților agonale, mereu în luptă, ca mai înainte Eminescu. „A scrie este a trăi" — nota Arghezi în *Contimporanul* (1922, nr. 1), redescoperind pe cont propriu constatarea lui Remy de Gourmont. Scrisul e ca „un ciur subțire, prin care se pierde și cea mai bogată făină, fără *meșteșugul aglutinării potrivite*". În același spirit: „Un text se croiește ca o jiletcă — și o carte ca o manta: pe măsură..." A găsi termenul convenabil, pe dimensiunea ideii, mai exact a viziunii, a opera cu *cuvinte potrivite* (formulă ironizată de Ion Barbu), iată unul din principiile poeticii lui Arghezi. Deziderat perpetuu, în esență! La creatorul *cumpănind cuvinte* se referise Eminescu în postumele *Icoană și privaz* și *Nu mă-nțelegi*. Ce sunt oare *Les Mots correspondants*, în formularea unui Saint-Pol Roux, decât „cuvinte potrivite"?... În fapt, reflecțiile argheziene despre universul ivit din limbaj vizează nu atât posibilitățile-limită ale cuvântului, cât regimul cunoașterii poetice, care în felul ei e o ipostază a lucidității. Neîncrezător în așa-zisele *cuvinte în libertate* preconizate de avangarda literară, poetul, creator de tip laborios, își preciza atitudinea prin intermediul unui personaj din *Cimitirul Buna-Vestire*: „În toate paginile caietului meu, am încercat un început și încă nu am învățat nimic. Cum trebuie făcută o frază și mai ales cea dintâia. Cum trebuie potrivită plasticitatea unui subiect, mai fluidă sau mai închegată, ca să ia formă și relief în cuvinte, fără să curgă din ele..." Preocupare reluată în alți termeni până la ultimele opere, când unui debutant, *Poetului necunoscut*, îi recomandă jertfa propriei ființe pentru a ajunge la cuvântul dominat:

Altarul ca să fie și pietrele să ție
Cer inima și viața zidite-n temelie.

Contradictoriul fiind inerent vieții, căutările argheziene între *departe* și *aproape* se traduc existențial într-o pluralitate de op-

țiuni, de unde fluxul și refluxul, sublimul și conștiința imperfecțiunii, suavul și sordidul, diafanul și blestemul, forța minerală și inefabilul, verbul-explozie și șoapta abia perceptibilă — șirul antinomiilor putând continua cu opozițiile materie-spirit, credință-tăgadă, mândrie-umilință, solidaritate-izolare, și celelalte. Contrariile se manifestă nu numai ca disonanțe, ca realități franc incompatibile, dar și în fuziunea lor, în combinații deliberat șocante, pentru efecte de surpriză. Registre verbale de mare suplețe acționează în funcție de rotirea planurilor, de unde accente vizând smerenia ori jubilația, telurícul și transcendența, grotescul sau drama. O dată cuvântul e de velur ori de cristal, alteori el se dematerializează până la iluzie, în față apărând „cuvinte-metal", „cuvinte-fulgi" ori „cuvinte-aer", „cuvinte întunecate ca grotele și cuvinte limpezi ca izvoarele pornite din ele"... Când constată că „într-un cuvânt se face ziuă și alte cuvinte amurgesc", Arghezi anticipă, sesizând, în termeni simpli, diferențele pe care Bachelard le va face la modul savant între „gramatica nopții" și „gramatica zilei".

Dacă nu întâlnirea cu „infernalul și divinul" baudelairean stă la originea frondei argheziene, sigur e că ea a stimulat-o, fără a o canaliza în negație universală și satanism. Contestatar și excentric, cinic până la brutalitate, damnat, amar și patetic, autorul *Stărvului* discreditase irevocabil vechea concepție despre cuvintele „poetice în sine" sau funciar „nepoetice". Baudelaire cunoștea *Principiul poetic*, eseul halucinantului Edgar Poe, potrivit căruia poezia este expresie, divinație, formă, „*o creație ritmică a frumuseții*..." Sub un titlu înșelător, *Scrisori unei fetițe*, Arghezi redacta în 1927 o ingenioasă *Ars poetica*, simulând regretul de a nu fi putut construi o „fabrică de jucării". În lipsa acesteia, s-a jucat cu „ceea ce era mai ieftin și mai gratuit în lumea civilizată, cu materialul vagabond al cuvintelor date..." În realitate anatomist fără pereche, așa-zisul *joc* nu e „joc", ci scotocire atentă în toate straturile limbii pentru ca înainte de încorporarea în structuri și ansambluri inedite, toate virtualitățile cuvintelor să-i fie cunoscute: „Să mă păzească Dumnezeu, nu am căutat să fac literatură, dar am căutat cuvintele care sar și frazele care umblă, de sine stătătoare". Astfel conceput, jocul presupune strategii, „socoteli" privind conotațiile, asocierile și respingerile, prilej pentru poet, după experiența *Cuvintelor potrivite*, să-și divulge metoda: „Pe lângă cuvintele care sar, m-au interesat tot atât cuvintele care se înțepenesc, care stau de tot, îngropate mult în

pământ și ridicate mult în văzduh; cuvintele stâncoase. Când nu le-am găsit, am luat cuvinte de celelalte și le-am bătut cu un cui lung înlăuntru și le-am lăsat așa, și acest cui e un cui care nu mai iese...“ Drept de cetate tuturor cuvintelor, inclusiv celor în zdrențe! Nu printr-un proces de jonglerie verbală sunt posibile revelațiile fundamentale, ci printr-o răsturnare fermă a locului comun, pentru ca rezonanțele să devină altele, cu un alt suport semantic.

Diferit de simboliștii de tip muzical, de verlaineenii preferând expresia difuză, „solubilă în aer“, poetul *Cuvintelor potrivite* aspiră, dimpotrivă, să dea corp vagului, să materializeze inefabilul, sistematizând ceea ce e tulbure, făcând sesizabilă rotația aștrilor interiori. Alte motivații vin în sprijin: „Am căutat cuvinte virginale, cuvinte puturoase, cuvinte cu râie: le-am excitat aroma, le-am avivat rănile cu sticlă pisată și le-am infectat pe unele complet; și cum de la ele la azur e o distanță directă, o corespondență, am făcut pe cale artificială și cuvinte oglinditoare sau străvezii și am silit să intre în lumina lor eterogenul, ca într-o vitrină de optician ambulant. Mai pe scurt, m-a posedat intenția de a împrumuta vorbelor însușiri materiale, așa încât unele să miroase, unele să supere pupila prin scânteiere, altele să fie pipăibile, dure sau mușculate și cu păr de animal...“

Dar nu cerea Victor Hugo punerea cuvintelor de rând pe același plan cu cele „patriciene“? Nu invocase Rabelais *„cuvinte băloase, cuvinte coclite, cuvinte de azur, cuvinte de nisip, cuvinte aurite...“?* („des mots de gueule, des mots de sinople, des mots d'azur, des mots de sable, des mots dorez!“ — *Livre* quart, LVI). Și nu dojenise Voltaire pe părintele lui *Gargantua*, găsindu-l „extravagant“ și răspânditor de „imondiții“, colportor de „prostii“ scrise „la beție“! Nu invocase galantul Ovidiu „lascivul adevăr al cuvintelor?...“ Liber de prejudecăți, Arghezi are încredere „în inteligența noastră că niciodată nu va deveni atât de academică și de organizată spitalicește pe catedre, încât să oprească vorbele de a ieși cu picioarele goale, să le interzică să fluiere și să umble haimanale...“ *(Cronicarul*, 1930, nr. 1). A te pasiona de „crăparea cuvintelor“, de „rânjirea miezurilor“, de „depănarea în fir de ață a scaiurilor de umbră dinăuntrul lor“ — considera el din înaltul unui *foișor* —, înseamnă a ști că scrisul e „ceva cu totul grav, peste toate sensurile de vocabular“: o înaintare în necunoscut, aventură centrată pe vis, nu „simplă jucărie“. Tentație de „a face din nou și într-alt fel tot ce fusese indiscutabil făcut și bine făcut!...“ Lui N. Iorga, refractar *literaturii noi*, i se notifica politicos că se mai poate scrie și „altfel“ decât o făcuseră Vlahuță și Coșbuc, „no-

utatea limbii“ neavând „nou decât aspectul nou al acelorași cuvinte, puse să comunice unele cu altele și să se împrumute între ele...“ *(Cugetul românesc*, 1922, nr. 4). Totuși, fronda argheziană nu se extinde asupra geometriei clasice a versului, de unde la nivelul microstructurii, ca la Baudelaire, rămânerea la forme consacrate. Deși salutat de avangarda literară ca revoluționar, deși colaborând ocazional la periodice ale acesteia, Arghezi nu sfărâmă, în genere, nici tiparele strofice, nici normele ritmului și ale rimei. O simili-parodie, *Evoluții*, subliniază însă dezacordul cu ceea ce în ordonanța clasică devenise artificial, așa cum în *Troilus și Cresida* Shakespeare făcuse nu atât comedia miturilor, cât a clișeelor căzute în deriziune. Analog era procesul lui Gide din *Le Prométhée mal enchainé*, urmat printre alții de Cocteau.

Pe o altă notă, Eminescu însuși observa că „în zilele noastre Homer s-ar fi făcut calfă de spițer“ iar Shakespeare „redactor la *Telegraful*...“ *(Opere*, IX, p. 293). Peste umorul lui Arghezi din *Evoluții* planează o subțire melancolie:

Pământul antic s-a civilizat.
Nici nimfe, nici naiade, nici sirene,
Crucificate ritmic și alene
În așternutul undei ondulat.

Pe coaja bulevardului de smoală,
Sub ochii guarzilor, în cete,
Nepoții lui Orfeu se duc la școală
Cu plăcile de piatră, cu burete.

Toți, abdicați din funcția divină,
Au renunțat la slăvile eterne.
Apolo-i profesòr de mandolină,
Pan lecții dă, de limbile moderne.

Hercule-i petrolist dactilograf,
Și Joe însuși, farmacist detreabă;
Servește-n cutiuțe la tarabă
Câte un hap, câte un praf (...)

Pavel din Tars e-acum zaraf sărac,
Și Chrisostom băiat de prăvălie,
Iar Sfântul Duh, închis în colivie,
Făcutu-s-a pui mic de pitpalac...

Fondul arghezian de adâncime, până și în „jocul“ mâhnit cu moartea, e al unui romantic, iar Pompiliu Constantinescu l-a se-

sizat exact. Proaspăt redactor la *Cugetul românesc* (1922), în cel de al doilea număr poetul se delimita. A trecut timpul „romanticei vechi", al „romanticei-mume" — constata el în *Romantica industrială*, cu trei luni înainte de apariția *Contimporanului*. Noul romantism ținea de miracolul „fulgerului alb al electricității", de fantasticele performanțe ale mașinilor și metalului îmblânzit. „Roata dințată apăru în toată splendoarea mesianică a mecanicei aplicate. Roata dințată și helicea corespund cu Pavel din Tars și cu Sfântul Ioan Gură de Aur..." Nu se ajunge, cu toate acestea, la exaltare, la frenezia futuriștilor, nici la distanțarea de „șesul negru cu lumini de ceară", nici de „iarba cerului, albastră..." Niciodată afiliat întru totul unui curent, Arghezi e în cele din urmă inclasabil, și nici nu poate fi explorat relevant pe porțiuni. Deși la început calitatea sugestiei denotă atingeri cu simbolismul, deși alte ori se văd semne expresioniste, proteicului Arghezi i-a fost dat să realizeze în chip strălucit concilierea tradiției actualizate, organice, cu solicitările modernității în mers.

Cu toate că recurge la *vopsele*, la *pensule* și *creioane*, rareori poetul vizează descripția, încât schițând profiluri, evocând chipuri, el lasă deoparte uneltele zugravului în avantajul dezbaterii existențiale ori al atitudinii etice. Un ins devine astfel un eșantion, *emblema* unei categorii. Autorul de șarje satirice din viitorul *„1907"* era anunțat de pamfletarul de la *Facla* sau de cel din *Tablete din țara de Kuty*. Ridicându-se, nu o dată, la un principiu „pedepsitor", cuvântul își asumă puterile blamului; alteori *ocara* e prefăcut-umilă. Emblemă a luxuriei romane, proiectându-și silueta pe un timp al contrastelor ireconciliabile, tiranul *Caligula* perpetuează ideea de decadență. În palate, în cadru bahic, „triumfal", se repetă, în nopți albe, „liturghia bogăției". Somptuosul nocturn, lebedele lunecând pe sub poduri, stele și lună sunt cele din *Scrisoarea IV* de Eminescu: „Plângeri de viori și fluier cad în lac mărgăritare / Și se-aud din depărtare lovind unda câte una..." (Viori — în epoca lui Caligula? — iată un anacronism...) Plebea își asociază simbolic eternitatea, de unde acel *noi* al solidarității, urmând scenelor cu aer de pastel: „Cântecul, lumina, taina, unda, -ntinsurile albastre. / Noi le ținem, noi le strângem, cei căzniți, urâți și goi, / Temeliile veciei orice-ați face-s ale noastre. / Voi întoarceți-vă veseli și slăviți, întru noroi..." Variante urmează. Sarcasticul *dormiți, dormiți* din *Binecuvântare*, devenit refren, derivă parcă din retorica profeților biblici, mereu solemni, vestitori de osânde: „Dormiți, dormiți, / Căci legea o citește cariul..." Dizgra-

tiații din *Caligula* sunt acum „pribegii, robii și sihaștrii", cei care: „Bătuți de-a lunii vânătă dogoare / Așteaptă stolul șoimilor albaștri..." Sub aparențe sentențioase, limbajul solemn geme de blesteme: „Și însumi bine-vă-cuvânt, / Căci e nevoie pe pământ / Să vă-nmulțiți, / Să ne-apăsați și să ne-nlănțuiți, / Și veacuri oarbe să clădiți, / Dormiți, dormiți..."

Prințul lui Arghezi, biruitor odinioară de „lifte și jivine", trădat, părăsit, ferecat în „turnul morții", e din familia celor întâlniți în mateinele *Pajere*, întregind în notă tragică *Prohodul răboinicului* și *Lauda cuceritorului*. Nu reprezentarea în frescă bizantină solicită la Arghezi, ci comentariul, reflecția pe marginea dramei, soarta prințului căzut, păstrat în memoria mulțimii: „Și când Prințul te simte, spadă fermecată, / Pe dedesubtul platoșei domnești, / Prințul te simte, spadă fermecată, / Prinsă de șold, c-ai tremurat și crești..." Aprobare și surâs complice concură în viziunea despre *Vodă Țepeș*. Sub masca-i nemișcată, enigmatică, absentă, „Vodă gânditorul" meditează la „curățirea lumii"; făcător de pace, necunoscând „cruțări și amânări", faptele îi sunt evocate cu zâmbetul echivoc al unui cronicar bizantin: „Cuviincios cu buna rânduială, / Pentru cei mari, fie munteni sau turci, / Avea mai mari și osebite furci, / Ca treapta loc să nu dea la-ndoială..." Secvența finală, memorabilă prin ambiguizarea datelor psihice, ridică presupusul exil interior al valahului la nivelul unei solitudini filozofice:

Și iată Sfatul Țării adunat
Să mulțumească Domnului de Pace.
Vlad șade-n jilț. E liniștit. Și tace,
Cu sufletul în platoșă-mpăcat

Și pe când prieteni și curteni în zale
Ciocnesc în juru-i cupele cu vin,
În cinstea faptelor Măriei-Sale,
El cugetă ce țepi li se cuvin...

Chinuitoare, absorbantă, starea de balans tradusă uneori prin repetatul *între* (*Între două nopți*), marcată în titluri de poeme (*Nehotărâre, Incertitudine*), e comună în esență atât ierodiaconului Iosif cât și octogenarului din *Frunze*; în lipsa certitudinii ultime, masca-i de prometeid modern alternează neîncetat cu anxietățile celui „prins adânc *între vecii și ceață*". Discordanțele nu sunt, totuși, fără efecte pozitive: „Starea neutră mă omoară; îmi trebuie cadru de flăcări și de sânge..." O confesiune ca aceasta, adresată la

douăzeci și trei de ani Aretiei Panaitescu, putea fi suspectată de teribilism. Laudă de sine! Inapetența pentru realitățile prăfuite, stagnante, are ca revers angajarea în actul eliberator. În măsura în care aduc miresme și reliefuri definitorii, *psalmii* arghezieni sunt, asemenea *Scrisorilor* lui Eminescu coloana vertebrală, o axă de susținere a întregii opere! Creații înalt-revelatorii, meditații vibrante în fond, exprimând nu ambivalența, ci disonanțele, dezacordul implacabil a două euri: unul de natură problematică, al piscurilor și tensiunii mistuitoare, altul al retragerii în sine, într-o contemplație indecisă, minată de melancolii. Statura poetului, recompunându-se zilnic, crește vertiginos, ca la Hugo, sau se chircește până la pulverizare („Vreau să pier în beznă și în putregai. / Nencercat de slavă, și scârbit"), în funcție de relațiile subiective cu obiectele, de tensiunile în conștiință, generatoare de fulgere și cenușă. În menționata *Nehotărâre*, tranziția de la pulsul imensifiant, hyperionic, la criza și dubiile cotidiene anunță momentul 1922—1926, al *psalmilor*. Povara a *două vieți* oponente, fecund motiv de introspecție, duce — după ocoluri — la ideea salvării prin luptă. „Pe coate cu luceferi, spoit pe piept cu aur / Și tatuat cu fulger" —, insurgentul din *Nehotărâre* se autodefinea la modul titanic al *Luceafărului*, parțial cu tente din *Scrisori*. Urmează inevitabil cenzura logică, încât „ziua care trece", neconcludentă, îl lasă „cu cheile pierdute, la porțile luminii". Drama e rezumată în modalitatea ulterior tipică; — *psalmii* din *Cuvinte potrivite*, ca și reluările târzii din *Frunze*, din *Ritmuri* și din *Noaptea*, în total nouăsprezece, sunt variațiuni pe aceeași temă:

De ce nu pot să nu știu, de ce nu pot să n-aud
În ce stă rostul zilei și prețul de-a ți-o trece?

Întrebări descurajante ca acestea, făcând serie, sugerând că accesul spre miezul cunoașterii rămâne barat, departe de a frânge rezistența fac să reactiveze o prezumție amintitoare de semizeii și titanii Heladei. Umanitatea se recomandă prin personaje de excepție; aceasta e concluzia, drept care într-un *Psalm* poetul se proiectează pe fundaluri cosmice: „Ispitele ușoare și blajine / N-au fost și nu sunt pentru mine. / În blidul meu, ca și în cugetare, / Deprins-am gustul otrăvit și tare. / Mă scald în gheață și mă culc pe stei, / Unde dă beznă, eu frământ scântei, / Unde-i tăcere, scutur cătușa, / Dobor cu lanțurile ușa. / Când mă găsesc în pisc / Primejdia o caut și o risc, / Mi-aleg poteca strâmtă ca să trec, /

Ducând în cârcă muntele întreg..." Că *piscul* la care se face aluzie e o treaptă spre eliberare, un mod de dezamăgire, deci speranță a lărgirii cunoașterii, se vede și din repetarea metaforei, întocmai. Manierismul nu e departe, — în *Mai mult pământ* (din grupajul *Șapte cântece cu gura-nchisă)* apar metafore hiperbolizante analoge: „Mi-am făcut opinci din șesuri, / Corăbii din talaze / Și aripi din vânturi. / Mai multe ape clocotesc în mine / Decât în matca mării, / Mai multe stele au sclipit, / Văzduh mai mult a fugit, / Umbră mai multă a trecut / Prin pasurile sufletului / Decât *printre piscuri...*" Sufletul îndrăgostitului din *Inscripție pe un portret* vrea și el *„piscuri mari de piatră"*. Fiindcă revelația întârzie, solitarul prins *Între două nopți* apelează încordat la cunoașterea mitică, năzuind la joncțiunea *Pământului* cu *Cerul*. Săparea pământului, a materiei adică, principiu pasiv, pentru ca din țărâna astfel acumulată să se ridice *Piscul*, emblemă a cunoașterii active, echivalează cu mirajul lansării în transcendent. Cum acesta însă nu dă curs înaintării sigure, intervine exilul interior:

Am aruncat pământul din groapă, pe fereastră.
Pământul era negru: perdeaua lui albastră.

S-a ridicat la geamuri, pământul până sus.
Cât lumea-i era piscul, și-n pisc plângea Isus.

Săpând s-a rupt lopata. Cel ce-o știrbise, iată-l,
Cu moaștele-i de piatră, fusese însuși Tatăl.

Și m-am întors prin timpuri, pe unde-am scoborât,
Și în odaia goală din nou mi-a fost urât.

Și am voit atuncea să sui și-n pisc să fiu,
O stea era pe ceruri. În cer era târziu.

Un Christ plângând în piscul lumii, „așteptând, sperând", fusese cel dintr-un celebru poem filozofic de Alfred de Vigny, la care (în *Muntele Măslinilor)* cerul rămâne „mut, orb și surd" — indiferent la „strigătul creaturilor". După Gérard de Nerval și Rainer Maria Rilke, un text de Arghezi are același titlu: *Muntele Măslinilor* —: „Munte-ndreptat cu *piscul în Tărie* / Și neclintit în visul de azur..." Până și unui heruvim *(Heruvim bolnav)*, ostenit de „viața veciei", i se întâmplă să cadă din „Tărie", părăsit:

„Căci neștiută-ncepe să-ncolțească / Pe trupu-i alb o bubă pământească..."

Problema, din unghiul de vedere al artei, nu e de a preciza dacă Arghezi e apostat sau schismatic, ci de a descifra în osânda lui de „a crește îndoit" semnele neliniștii moderne, un moment spectaculos al aventurii cunoașterii. Psalmi se scriseseră la noi și în secolul lui Eminescu, începând cu *Preziua* lui Heliade din 1847; acente de laudă divinității aduceau cei unsprezece *Psalmi moderni* ai lui Macedonski. Deliberările argheziene din *psalmi*, sfârșind de regulă în descrescendo elegiac, revoltele lui necanonice, reiau, în fond, teza lui Goethe despre Dumnezeu, „admis ca simțire", „înlăturat de rațiunea critică". Detașat de cărțile de cult, poetul în veșmânt călugăresc din epoca *Agatelor negre* raționează ca liber-gânditor: „Nu m-a prăbușit misticismul idiot, în vulgarul rezervoriu al Religiunei (îi scria el Aretiei Panaitescu). N-am fost devot niciodată; chiar copil fiind, în mod inconștient, sub privegherea mumei care mă mustra și mă corecta, mă vedeam ridicol de câte ori mă orientam spre Răsărit să mă-nchin soarelui; îmi plăcea, însă, ruga fără motive, dezinteresată, tăcută, de pe scaun, fără contorsiuni și posturi învățate. — Într-o noapte de iulie, mi s-a dat zăbranicul... lepădărei de sine (într-acest fel de stare eram cu vreo 3 ani înainte) și n-am avut decât o emoțiune păgână, nicidecum evanghelică..." (*Portret prin corespondență*, p. 74). Ultima frază, întrucâtva sfidătoare, evocă momentul primirii în cinul monahal. Călugărul rebel, semnând J. Gabriol, publica în 1904 în *Revista ideii* (nr. 7), a socialistului Panait Mușoiu, traducerea poeziei *Cântecul preoților* de Maurice Magre. Era o diatribă anticlericală! Memoria monahului, plină de Baudelaire — autorul unui *De profundis clamavi*, dar care, „poet blestemat", lăudând pe Satan, își spune *Le Mauvais moine* —, reține sugestii din Petroniu, din Rousseau și Renan. O dată, el se referă la „Sar" Péladan, așa-zisul poet-mag, care conferențiase la Ateneu, altă dată recomandă ca *importantă* lucrarea „profesorului sorbonian Dastre", *La Vie et la Mort*. Exaltarea nu e slăbiciunea poetului, nici în epoca *Psalmilor*, după război.

Tânjirea asociată cântecului, formă arhetipală de aprofundare în meditație, implicit de voalare a suferinței prin dizolvare în melos, se traduce, în unii *psalmi*, printr-o frazare orizontală, cu tremolo-uri de strană. Accentele verticale megalynare, intercalate în recitativ, țin de doxologie, de *magnificat*, însă iată un Dumnezeu solemn care, cu „toiag și barbă-ntreagă", înfricoșează; autoritatea lui devine motiv de *Reproche divin*, cum se intitula în

Clopotul (1923, nr. 15) un poem numit ulterior *Psalm*. Imputarea lasă loc, la început, limbajului de ectenie, iar în final suspinului, rostirii descrescânde, șoaptei; rotunjimea, catifelarea tonului, patetica situare în nelămurit fac din acest *Psalm* o pagină reprezentativă, estetic memorabilă:

Te-ai arătat adeseori fápturii
Și-ntotdeauna-n haine de-mpărat,
Amenințând și numai supărat,
Că se sfiiau de tine și vulturii.

În paradisul Evei, prin pădure,
Ca și în Vècii triști de mai târziu,
Gura ta sfântă, toți părinții știu,
Nu s-a deschis decât ca să ne-njure.

Doamne, izvorul meu și cântecele mele!
Nădejdea mea și truda mea!
Din ale cărui miezuri vii de stele
Cerc să-mi înghet o boabă de mărgea.

Tu ești și-ai fost mai mult decât în fire,
Fra să fii, să stai, să viețuiești,
Ești ca un gând, și ești și nici nu ești,
Între putință și-ntre amintire...

La apologetul Augustin atrage atenția următoarea declarație din *Confesiuni*: „*Interrogavi solem, lunam, stellas et responderunt: Non sumus Deus tuus; quaere super nos!*... (Am întrebat soarele, luna, stelele și au răspuns: Nu suntem Dumnezeul tău; caută deasupra noastră!). Novalis, la rândul său, invocând „religia frumosului", a „Artistului", crede că „orice senzație absolută e religioasă", iar „cineva care vrea să-l caute pe Dumnezeu îl găsește pretutindeni"... Pe poziții similare se situează Charles Péguy, cu litaniile și *misterele sale*; de asemenea Rilke, cu al său *Ceaslov (Das Stundenbuch)*. Ci'abil odată cu aceștia e Paul Claudel, puternic marcat de textele biblice, cucerit de Toma d'Aquino pe care-l declara maestrul său, impresionat de Angèle de Foligno, de Pascal și Bossuet, necontenit tentat să cunoască, să înțeleagă, să delimiteze (André Blanc, *Claudel — Le Point de vue de Dieu*, 1965, p. 83-85, 142). Cuvintele însă, observa Rudolf Otto, au „puterea stranie de *a ascunde* pe Dumnezeu", care rămâne „în afara domeniului de lucruri obișnuite, bine cunoscute și deci familiare": sacrul e «*cu totul altceva*» (ganz andere),

ceva cu totul intangibil (*Le Sacré — Sa relation avec le rationnel*, 1929, p. 47, 234). Deși din perspectivă argheziană „toate lucrurile omenești sunt sfinte și au țăndări de lumină“, intervin rezerve, ambiguitatea fiind suferință, suspensie, o mereu reluată zbatere zigzagată, între realitate și părere. La modul panteistic clasic, des invocatele stele sau microparadisul grădinii sugerează o cunoaștere *catafatică*, legată simbolic de priveliștile cerului și ale pământului. Dar întrebările sfâșie sublimul. Dacă la catolicul Claudel, contemporanul lui Arghezi, credința în resorturi mistice asumate e totală („Oriunde întorc capul / Privesc direct imensa octavă a Creațiunii“), la dubitativul poet al *psalmilor*, dimpotrivă, caracteristice sunt jumătățile de drum. La acesta, pornirea de a-și reprezenta pe Dumnezeu (care în formulare pascaliană e un *deus absconditus*), se frânge de fiecare dată. Cuvintele, ineficiente, sângeră! Întocmai ca Marele Anonim al lui Blaga, arghezianul *deus ignotus*, obiect de ipoteze și nostalgii, se refuză captării: „Pari când a fi, pari când că nu ești; / Te-ntrezării în stele, printre pești, / Ca taurul sălbatic când se-adapă...“.

Nesatisfăcut de probele lunecoase, numai *întrezărite*, de cunoașterea mediată, ex-ierodiaconul, un Toma Necredinciosul, reclamă mai mult decât aparențe, neacceptând ca fecundă tehnica revelației mistice. El vrea să vadă invizibilul, să dezlege cifrul, să audă, să pipăie, aplicând sacrului dialectica profanului (De amintit aici e acel *Nu cere semne și minuni / Care n-au chip și nume* — argument preluat din *Vechiul Testament*, cu care, în *Luceafărul*, Dumnezeu se adresează lui Hyperion). Nici dogmatici așadar, ca psalmii lui David din *Vechiul Testament*, nici mesianici, psalmii arghezieni, de factură cu totul proprie, nu se conformează modelelor biblice tradiționale urmate de renascentistul Clément Marot, de Kochanowsky și Dosoftei, cunoscuți adaptatori în versuri. În cuprinsul arhaicului *psalmos*, momentele de laudă ori de suplicație alternează cu accente de întristare, de suspin și penitență: „Și tu, mâhnit suflet, grijea te cuprinde, / De ți-i tristă firea“ — sună la Dosoftei finalul *psalmului 41*. La Arghezi-psalmistul, modelul *De profundis*, tratat liber, ca la Baudelaire și Wilde, dă prioritate dezbaterii personale; distanțele enorme, necunoscutul, contra-sensurile, disproporțiile îl fac „sfios și șovăielnic“. Nu fără influență au fost cei unsprezece *Psalmi moderni* ai lui Macedonski din *Flori sacre* (1912), când experiența monahală argheziană era deja consumată. Reflecții contradictorii, îndoieli în lanț, tatonări și întrebări reînnoite de la un moment la altul, rezemate în câte un vers esențial („Să te ucid? Sau să-ngenunchi a cere?...“) sfârșesc într-o stare de vid metafizic, de oboseală stabilizată vecină cu abandonul: „Pentru credință sau pentru tăgadă, /

Te caut dârz și fără de folos. / Ești visul meu, din toate, cel frumos / Și nu-ndrăznesc să te dobor din cer grămadă // Singur acum, în marea ta poveste, / Rămân cu tine să mă mai măsor, / Fără să vreau să ies biruitor. / Vreau să te pipăi și să urlu: «Este» !...“.

La senzația de trudă acumulată se adaugă, în plan metafizic, o alta, de solitudine existențială: „Tare sunt singur, Doamne, și pieziș! / Copac pribeag uitat în câmpie...“ În alt stadiu, senzația de claustrare, motiv dominant nu numai în *psalmi*, e cuplată cu cea de tensiune progresivă: „Ard către tine-ncet ca un tăciune, / Te caut mut, te-nchipui, te gândesc...“ Ruga *fără cuvinte*, cântul *fără glas* par să aparțină unei fantasme, însă extatismul e înșelător, căci ochiul „scrutează“ viu, iar mintea, „nengenunchiată firii pe pământ“, vrea „să-nțeleagă“. Latura intențional-cognitivă se suprapune, aici, celei afectiv-senzoriale. Neputința atingerii absolutului, zidurile invizibile, peregrinarea pe orizontală, toate acestea accentuează deruta: „Gătită masa pentru cină, / Rămâne pusă de la prânz. / Sunt, Doamne, prejmuit ca o grădină / În care paște-un mânz...“ O configurare mai pregnantă a sentimentului de încercuire aduce un alt *psalm*, sub aspectul neliniștii generalizate: „Pribeag în șes, în munte și pe ape, / Nu știu să fug din marele ocol. / Pe cât nainte locul mi-e mai gol, / Pe-atât hotarul lui mi-i mai aproape. // Piscul sfârșește-n punctul unde-ncepe. / Marea mă-nchide, lutul m-a oprit. / Am alergat și-n drum m-am răzvrătit / Și n-am scăpat din zarea marei stepe. // Sunt prins din patru laturi deodată, / Și-oricât m-aș măguli biruitor, / Cunosc ce răni și-anume unde dor / Și suferința mea necăutată...“ Jelirea din *Heruvic*, dezolantă, e dictată de raporturile cu „făptura, pretutindeni de față și dosită“, de obstacole vestind inaccesibilitatea: „Sunt altoit cu visuri, ca un ocean cu stele. / Nu știu culesul lumii de unde să-l încep, / Din câte flori de aur mi-ajung până-n zăbrele. // Împrejmuit cu noaptea, aștept ca o făclie, / Înfășurată-n iederi și-n frunze de leandru / Și încă neaprinsă, la ora mea târzie, / În vârf să mi le lase o stea din policandru...“

Nimic despre rai și iad, nici o aluzie de ordin eschatologic, cuvântul neurmărind decât palparea divinității — epifania: „Trimite, Doamne, semnul depărtării, / Din când în când, câte un pui de înger. // Să bată alb din aripă la lună, / Să-mi dea din nou povața ta mai bună...“ Într-o altă meditație, „deschis ca șapte cupe“, sufletul: „Așteaptă o *ivire* din cristal, / Pe un ștergar cu brâie de lumină...“ Aspirație adresată orizontului: „Spune tu, Noapte, martor de smarald, / În care-anume floare și tulpină / Dospește *sucul fructului Său cald?*...“ Intervin presupuneri, supoziții, ipoteze: „*Ivirea* se va face, pesemne, din câmpie, / Prin albele cătune, pitite subt căciuli...“

(Icoana). Finalmente, doritorul de „crâmpeie de gingășie“ trece de la limbajul procesual („Pentru ce, Părinte-aș da și pentru cine / Sunetul de-ospețe-al bronzului lovit ?“) la admonestări și apostrofe :

Și te slujesc ; dar, Doamne, până când ?

De-a fi-nflorit numai cu focuri sfinte
Și de-a rodi metale doar, pătruns
De grelele porunci și-nvățăminte,
Poate că, Doamne, mi-este de ajuns.

In rostul meu tu m-ai lăsat uitării
Și mă muncesc din rădăcini și sânger...

Așteptare, tânjire, mâhniri, frondă, atâtea reacții tipice, nu exclud radical spiritul conciliant. Se invocă motive biblice, se propune un *modus vivendi* : „Nu-ți cer un lucru prea cu neputință / În recea mea-ncruntată suferință. / Dacă-ncepui de-aproape să-ți dau ghes, / Vreau să vorbești cu robul tău mai des. // De când s-a întocmit Sfânta Scriptură / Tu n-ai mai pus picioru-n bătătură / Si anii trec și veacurile pier / Aici sub tine, dedesubt, subt cer. // Când magii au purces după o stea. / Tu le vorbeai — și se putea...“ Scenariul din *Denie*, patetic, se sprijină pe reprezentări primare voit naive, la nivelul poveștilor despre cerul care coboară, despre divinul cu înfățișări antropomorfe. Exact ca în *Belșug*, saerul se confundă cu profanul : „Seara stau cu Dumnezeu / De vorbă-n pridvorul meu. / El e colea, peste drum, / În altarul lui de fum, / Aprinzând între hotare / Mucuri mici de lumânare. / Din cerdacul meu la el / E un zbor de porumbiel...“ „O vagă iluzie de intimitate aduce — în felul lui Victor Hugo din *Aux premiers jours du monde* — unul din cele *Șapte cântece cu gura-nchisă*, în care Dumnezeu, făcându-se „pitic“ și bătând „pe umeri“ cu mână „femeiască“, se angajează în dialoguri familiare : „Tu ești ? m-a-ntrebat ; te cunosc / Nu am știut răspunde. / Eu eram ? eu nu eram ? / Cum putea să mă cunoască ? Mă cunoști, Doamne, din vie, / Din lume, din farmece, din schit ?“... Clarificările ar putea veni în ore privilegiate, altă dată : „În ceasurile mici din amurg, / Când vom vorbi în patru ochi...“ *(Tot o sarică)*. Pe făgașe cotite ca acestea, căutarea divinității implică o continuă succesiune de urcușuri, de iluzii și frustrări. Arghezi atrăgând atenția prin lunga suită de contradicții care-l ridică la nivelul reflexivilor nealinați. Unui asemenea căutător grav, nici radical agnostic, nici gnostic i se potrivește constatarea goetheană despre *dialectică*, văzută ca „desăvârșirea spiritului de contra-

dicție, dăruit omului pentru a învăța să cunoască deosebirea dintre lucruri...“

În aria de rezonanță a *psalmilor* se grupează, ușor travestite, alte poeme. În modul în care adună antinomiile, în substanța lor intră, în fapt, întrebări de când lumea. Modernă e dicțiunea, nu schema discursului. Tezei îi succede previzibil, sistematic, antiteza ; rugii către divinitate sau imputării îi urmează o *responsiune*, o replică, o privire semnificativă, ca în acest final tipic, punctând interdicția :

Tâlhar de ceruri, îmi făcui solia
Să-ți jefuiesc cu vulturii Tăria.

Dar eu, râvnind în taină la bunurile toate,
Ți-am auzit cuvântul zicând că nu se poate...

Tocmai această imposibilitate, ratificată de însă și dogmatica creștină, care (potrivit *Dicționarului de Teologie ortodoxă*, 1981 — de Ion Bria) vede în Dumnezeu „esența supraesențială“ înconjurată de mister, „adâncul tainelor celor neurmate“, e punctul de plecare, dar și motivul impasului arghezian. Călugărul Iosif convoacă rațiunea acolo unde, în teologia patristică — în vechiul *Corpus areopagiticum*, de prin secolele al V-lea și al VI-lea, la Ioan Damaschinul, la Grigorie Palama și alții —, prezidează inefabilul. „Pe drumul de el ales / Graiul n-are înțeles. / Mai mult spune cucuruzul / Decât gura și auzul. / Domnul tace. / Glasul nu-și trimite-ncoace. / Domnul face...“ *(Denie)*. Cei care au văzut într-un *Psalm* arghezian din 1959 — plasat ulterior în încheierea ciclului *Frunze* — un punct terminal, sfărâmarea „lacătelor“ și „piedicilor“, se înșelau. Relansarea dubiilor în volumele din urmă probează, ca bunăoară într-o pagină din *Frunzele tale*, finalul *deschis*. Alți *psalmi* —, aceleași dileme ! Unda lirică bate pe loc, saturată de reluări. Nimic nou în acești *psalmi*, nici în diluatele parafraze *(Bine și rău, Aluatul)* din *Noaptea*. O plachetă, *Litanii*, reunea în 1966 psalmi în proză, publicați cu peste patru decenii înainte (1923) în *Cugetul românesc*. O ultimă *Litanie*, cu patru luni anterioară sfârșitului, se încheia cu o amânare : „L-am chemat un veac întreg, / Dar nici azi nu-l înțeleg...“

Nici vorbă. tristețea din *Mâhniri* a sfiosului Iakint — cel pe care : „Toți sfinții zugrăviți în tindă / Cu acuarelă suferindă, / Ai cinului mohaicesc. / Scrutându-l, îl disprețuiesc“ — nu e chiar tristețe. Profilul hieraticului monah, „făcând cruci, bătând mătănii“, denunță nepotrivirea dintre faptă și cadru ; începând chiar cu titlul, echivocul se prelungește în surâsul liniei, în aerul complice, în acea ros-

tire afectuoasă făcând din *Mâhniri* una din paginile argheziene de-nelipsit din antologii :

La el, aznoapte, în chilie,
A-ntârziat o fată vie,
Cu sânii tari, cu coapsa fină
De alăută florentină.

Şi Dumnezeu, ce vede toate,
În zori, la cinci şi jumătate,
Pândind, să iasă, prin perdea,
O a văzut din cer pre ea...

Limbaj de mirodenii, de şoapte şi pâslă, insinuant şi suav-iertător, chipuri de frescă — mute, şterse, spectrale. Pretextul din *Mâhniri* e forma decantată a unei scene de penumbre din *Icoane de lemn*. Anecdota, cu alt titlu *(Epiharia)*, se baza acolo pe alternanţe de mare fineţe, pe aluzii învăluitoare, cu linii curbe, rotunjite, în tonuri calde de poem : „Maica Epiharia era fecioară şi Macarie era fecior. Pe neştiute i-a prins noaptea în schitul şi chilia lui. Ea aducea şiac din mănăstirea ei. El avea vin. Şi au băut amândoi cu inocenţă, ciocnind, copilăreşte, două pahare ; apoi cu nebunie, înverşunaţi, ei căutau să ucidă pe cineva din ei, şi crima lor se petrecea ocrotită de obscurităţi, învelite cu ştergarul lunii (...). El se ferea în scaunul lui de Maica Domnului. Ea se gândea la Domnul Christos, şi totuşi ar fi voit să cânte şi să sărute (...). Când s-au micşorat lumânările, o undă îi legăna, îi scotea la ţărmuri şi-i arunca înapoi, înecaţi. Macarie, cu ochii încremeniţi, simţea că tăriile dorm şi visează, în toate văile şi oraşele lumii, şi asculta scrăşnetul rumegătorului..." Un călugăr vecin, anunţând slujba de zori a utreniei, rosteşte teatral, voit confuz : „— Au venit şapte fecioare, cu şapte candeli aprinse. Privegheaţi..."

Nu în pasionalitatea devastatoare, nici în extatism se rezolvă iubirile poetului, uneori apropiat uitaţilor adoratori ai soarelui, alteori noimelor autohtone milenare. Dincolo de un model sau altul, erosul arghezian mută atenţia dinspre moarte şi îndoieli spre eternele surse ale vieţii, punând în faţa ochilor tot felul de oglinzi ademenitoare. În căutare, perpetuă, principiile *masculin* şi *feminin* relevă un inepuizabil jind de plenitudine, care poate fi *Dor dur*, tumultuos, irepresibil, sau discretă *Lingoare*. A invoca „dorul", a recurge la „vorba-n fluier, care sună", a fugi de „urât", acestea sunt locuri comune ştiute, cu statut folcloric verificat ; cât despre *lingoare*, care la propriu e denominativul popular al febrei tifoide, termenul are tangenţe mai degrabă cu Baudelaire şi Verlaine : „Fiinţa mică de otravă / Mi-a făcut carnea bolnavă. / Fieşcare os mă doare / De-amintire şi lingoare (...) / / Stihuind m-am hotărât / Să-mi trec noaptea de urât..." Devenită *cântec*, destăinuirea din *Dor dur* e, în subtext, o doină, dar dicţiunea se înscrie în imagistica postsimbolistă, oricum de nuanţă modernă : „Lumea plânge de necazuri, / Tu-ţi pui gândul pe atlazuri / Şi, de dor de vânt şi mierle, / Faci cu acul fir de perle..."

Chipul-etalon al iubitei eminesciene, recognoscibil de departe, punând în valoare ochii, părul, mâinile umbletul, se precizează cu noi tuşe de la o pagină la alta ; — la autorul *Cuvintelor potrivite* descoperim *ipostaze*, schiţe pentru un portret-sumă. Fiorul erotic din *Lingoare*, abia trezit, e cel din *Sburătorul* heliadesc, accentul căzând ca şi acolo pe halucinant, dar Arghezi aduce perspective proprii, diferite, vizând relaţiile *real-ideal*, *celest-pământesc*. Urmând până la un punct curba ascendentă a *Luceafărului*, el invită la jocul „cu zările", la „despărţirea de ţărână", la ascensiunea în „turn", totuşi, pământul, deşi maculat cu noroi, e tărâm ataşant. Ipostaze feminine diverse sunt cele dintr-un *Creion* ori altul, unele cu reverberaţii idilizante, altele cu galanterii şi reproşuri de album, altele cu sclipiri demne de un mare poet. O fată trece-n „salturi repezi" peste-o punte, iar râul, pudic, „îşi lasă pleoapa-n jos..." Plastica viziunii ţine de contacte afective cu „azurul şi copacul", cu orizontul tremurător : „Surâsul tău mi-i drag, / Căci e ca piatra-n fund, / Spre care-noată albi / Peşti lungi cu ochi rotund..." În fiecare din cele patru strofe ale acestui *Creion*, şi anume în finalul primului vers, se repetă ideea de *drag*, dar strofa ultimă cheamă la desacralizare. Efectul de contrast, neaşteptat, derutează : „Făptura ta întreagă / De chin şi bucurie, / Nu trebuie să fie, / De ce să-mi fie dragă ?..." Pe suavităţi şi reverii e desenată efigia „împărătească" a tinerei din *Lingoare*, înţepată cu „otrava" dragostei, lâncezând : „gingaşă şi somnoroasă, / ca pe-o tavă de argint, o chiparoasă". Materiale din categoria nestematelor fac joncţiunea între *a fi* şi *a părea* : „Căci nu fui de la început / Ca să te fi fost făcut, / Eu, cu degetele mele, / Din luceferi şi inele ! / Ţi-aş fi pus, ca să nu suferi, / Pleoape zmulse de la nuferi, / Ochi câte un bob de rouă / Licurici în lună nouă. / Sânii, ca doi pui de mierlă, / I-aş fi pus în câte-o perlă. / Şi din fiece obraz / Un rubin ori un topaz (...) / Şi din tot acest ştiut / Ceas de ceas te-aş fi cusut, / Şi drept suflet ţi-aş fi pus / Sabie cu vârfu-n sus..." Când însă fantezia atinge punctul cel mai înalt, Eva eternă e readusă la dimensiuni normale : „Dar de

stai și te gândești, / Mai bine să fii cum ești, / Să te-nțepi, să te strivești / Prin bucate pământești...“

La meșterul „cu mână de olar“ din *Jignire*, idealizarea sfârșește în elegie : „Zmălțându-ți ochii, luai tipar verbina, / Drept pleoape, foi adânci de trandafiri, / Pentru sprâncene firele subțiri / De iarbă nouă ce-a-nțepat lumina...“ Fiindcă în aceeași Veneră „chinul dulce“ coexistă cu *potire de venin* (acestea divulgate în alt loc, fascinația se destramă : „Femeie scumpă și ispită moale ! / Povară-acum, când, vie, te-am pierdut, / De ce te zămislii din lut / Și nu-ți lăsai pământul pentru oale ?...“ Într-un *Bilet* (*Contimporanul*, 1925, nr. 61), devenit apoi *Din drum*, indiferența cântărețului, „necunoscut, ascuns și tutelar“, se vrea absolută, dar printre rânduri se simte decepția. Pe tipare eminesciene, mai mult sau mai puțin vizibile, se succed regrete, suspiciuni, imputări, „făptura vrăjitoare și duioasă“ din *Inscripție pe un portret* nefiind consonantă „piscurilor mari de piatră“. Reproș identic în *Tu nu ești frumusețea...*, pe schema eminesciană din *Despărțire*, minus enigma : „Tu nu cunoști otrava gândirii și-a vegherii : / Fantasmele de fildeș, regini ale tăcerii, / Nu ți-au suflat miresme subt sălciile serii. / / Tu știi că de când lumea e liniște și pace, / Că drumul e pe care păianjenul îl face / Țesând în umbră caldă velurele să-mbrace / Subt cari stagnează ochii și pletele-ți opace. / / Copil naiv de-aceea te-ador și te mângâi...“ Pagină de curată virtuozitate este *Psalmul de taină*, suită de invocații anaforice, într-o enumerație amplificatoare, discurs trecând de la exaltare și magnifiere la imprecația francă :

O, tu aceea de-altădată,
ce te-ai pierdut din drumul lumii ! (...)
Tu ce mi-ai prins de cântec viața (...)
Tu ce-nfiori pe șesuri plopii (...)

Tu ce scrutezi, scoțându-ți sânii (...)
Tu te-ai pierdut din drumul lumii
ca o săgeată fără țintă,
Și frumusețea ta făcută
pare-a fi fost ca să mă mintă (...)

Ridică-ți din pământ urechea,
în ora nopții când te chem,
Ca să auzi, o neuitată,
neiertătorul meu blestem...

Există, totuși, un psalm erotic neadumbrit de incriminări, o *Cântare* de adorație totală, într-un prezent continuu, absolut, mo-

ment universal. Semnalele morții, la Eminescu asociate erosului, și-au pierdut înțelesul. Iubita *„iscată dintre pietre și timpuri, fără grai“*, apariție gingașă (dar niciodată înger), e glorificată din perspectiva unui Petrarca valah :

Te poartă-n ea lumina și te-a crescut pământul,
În fiecare sunet tăcerea ta se-aude,
În vijelii, în rugă, în pas și-n alăute.
Ce sufăr mi se pare că-ți este de durere,
De fața-n tot ce naște, de fața-n tot ce piere,
Apropiată mie și totuși depărtată
Logodnică de-apururi, soție niciodată.

Dincolo de notele imnice, subliniat incantatorii, transpare ardența unui senzual fluctuant, care, voind s-atingă „neatins noroiul“ (*Miez de noapte*), meditează la împlinirea prin eros. Harul zămislirii perpetue îi conferă acestuia un nimb de sacralitate, pământul întreg veghind solidar, misterios, protector. Câteva *Stihuri* grave se încheie cu un adagiu etic, venind parcă din scrierile sapiențiale :

Iubirea ta să fie asemeni unui rit,
Ca sufletul din rugă să iasă-ntinerit...

Replică discretă la o cunoscută elegie coșbuciană (*Fata morarului*), monologul fetei din *Buna-Vestire* suprapune jelirii duioase *vestirea* tainicei rodiri. Proiectând faptul într-o alegorie cu legănări de cantilenă, confesiunea, de o desăvârșită puritate, între lamento și reverie, e dintre cele destinate neuitării. Nimeni înainte de Arghezi n-a găsit metafore sensibilizatoare mai fine, aluzii mai mătăsoase care să traducă vibrația maternității incipiente :

Dragă mamă, dragă mamă,
Pânza iar mi se destramă (...)

Mamă dragă, mamă dragă,
Parcă-mi crește-n sân o fragă (...)

Mă simt pe la înnoptat
Ca un zarzăr scuturat (...)

Dragă mamă, îmi năzare
Că din brâu, pe la-nserare,
Învie și suntem doi...

Între bijuter.ile lirice, argheziene, un superb lied, *Morgenstimmung*, lasă melosului rolul de a sugera o atmosferă, o stare de spirit difuză, în nuanțe line în primele strofe, cu aluzii retorice în rest. De la efuziunea subiectivă, limitată, dimensiunile se lărgesc, grație prospețimii cântului matinal, până la iubirea ca axă universal umană. Titlul poemului, amintitor de simbolistul Ștefan George, implică o înălțare în suav și lumină, însă miraculosul *cântec* încifrează, ascunzând sub văluri metamorfozele, incandescențele, transpunând în alegorie clipa vădit-senzuală. Deși sugerată oblic, citată între paranteze (*„De ce-ai cântat ? De ce te-am auzit ?“*), feminitatea e cea care declanșează deopotrivă sublimul spiritual și „vijeliile“ cărnii. Apariția gingaș contopită cu ființa bărbatului („Tu te-ai dumicat cu mine vaporos“) e o realitate halucinatorie, o forță suprapunând rațiunii o altă ordine, a inimii : „Cântecul tău a umplut clădirea toată, / Sertarele, cutiile, covoarele, / Ca o lavandă sonoră. Iată, / Au sărit zăvoarele, / Și mânăstirea mi-a rămas descuiată. // Și poate că nu ar fi fost nimic / Dacă nu intra să sape, / Cu cântecul, și degetul tău cel mic, / Care pipăia mierlele pe clape —/ Și-ntreaga ta făptură, aproape.“ Memorabilă, de asemenea, e în *Oseminte pierdute* tulburătoarea poezie a regretului, la nivelul marilor elegii eminesciene. Bătătoare la ochi ca melodie interioară e apropierea de verlaineanul *Colloque sentimental* — în distihuri exact de aceeași factură —, dar mai mult ca orice, viziunea argheziană, superioară celei citate, e o plângere mentală în sacade, neauzită, nu numai a iubirii moarte dar și a declinului inexorabil. Mișcarea lirică lamentatorie e fără umbre, cadența litanică perfectă :

Iubirea noastră a murit aici,
Tu frunză cazi, tu creangă te ridici.

Atât amar de ani e de atunci !
Glicină tu, tu florile-ți arunci

A mai venit de-atuncea să v-asculte,
Voi plopi adânci, cu voci și șoapte multe ?

Voi ați rămas întorși tot spre apus,
Voi creșteți toți de-a pururea în sus.

N-o mai zăriți din vârfuri, nicăieri ?
Știți voi ce vorbă este vorba „ieri“ ?

La poartă, umbr-aceluiaș stejar.
Mă rog, intrând, de domnul grădinar.

Fântâna curge, ca și-atunci, mereu.
Tu curgi, fântână, pe trecutul meu.

Și toate sunt precum le-am cunoscut,
Rămase-așa, ca dintru început.

I-am spus că vreau să caut un mormânt,
Pe care l-am săpat, de mult, cântând.

Și mi-a răspuns că nu e în grădina lui.
E-adevărat. Nu este mormântul nimănui.

Se știe îndeajuns că *frunza* purtată de vânt, *izvorul, fântâna, parcul* solitar au trecut, proliferând, de la simboliștii notorii, la autorii de romanțe ai sfârșitului de veac romantic. Arghezi la reia, chiar dacă nu întotdeauna ca în *Oseminte pierdute*, scuturându-le de praf, renovându-le, potrivindu-le sistemului său de imagini, pentru a configura un alt spațiu de intimitate decât *codrul, lacul* sau *teiul* eminescian. Pustiul parc prin care „zboară pâlcuri frunze roșii“, banca, plânsul iubitei, risipit, sunt uneori cele din ceremonialul bacovian, dar câte o metaforă scânteietoare — în *Toamnă*, de pildă — ridică mâhnirea la nivelul ineditului. „Străbatem iarăș parcul, la pas, ca mai nainte. / Cărările-nvelite-s cu palide-oseminte. / Aceeași bancă-n frunze ne-așteaptă la fântâni. / *Doi îngeri duc beteala fântânilor pe mâini.* // Ne-am așezat alături și brațu-i m-a cuprins, / Un luminiș în mine părea că s-ar fi stins. / *Mă-ndrept încet spre mine și sufletul mi-l caut / Ca orbul, ca să cânte, spărturile pe flaut...*“ Cuplată cu poezia toamnei e cea a iubirii defuncte, în reprezentări străvezii, diafanizate, gingaș-impresioniste ; un parc (cel din *Târziu de toamnă)* e-„nvăluit în somnul funerar al fumegoaselor oglinzi“ ; un lac, „bolnav de mii de ani“, evocă „iubirea nentâmplată“, „făptură nentâlnită niciodată...“ Un *Vânt de toamnă*, pretext de halucinații, de extaze și fantasme, concurează cu exuberanța cromatică a unor peisaje de Camille Pissarro. Transparențele acoperă de departe tonurile în *sfumato :*

E pardosită lumea cu lumină,
Ca o biserică de fum și de rășină,
Și oamenii, de ceruri beți,

Se leagănă-n stihare de profeţi.
Rece, fragilă, nouă, virginală.
Lumina duce omenirea-n poală (...)
Din învierea sufletului, de izvor,
Beau caprele-amintirilor,
Şi-n fluierul de sticlă al cinteziî
Se joacă-mâţele cu iezii...

Teama de întuneric şi bezne a damnatului Baudelaire (*„Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres“*) nu e la Arghezi nici devorantă, nici obsesivă. Fascicule de lumină dispersează, nu o dată, nu numai senzaţia de *boală*, dar şi aprehensiunile mai grave, ale sfârşitului. „Strânşi braţ de braţ, gângavi, / Ca doi bolnavi“ —, poetul şi iubita se pierd în halourile vremii, implicit în depărtări interioare, dând suspinului partea sa. Şi în materie de limbaj, durităţile au lăsat loc nuanţelor mătăsoase, netede, ocolitoare. Peste o fluidă *Toamnă de suflet* cade un amurg aton, singular : „o seară fără sunet, nici vânt, nici amintiri...“ E un moment de închidere în mister. Aşteptare în faţa altui timp. Dar pagina cea mai înalt-argheziană e, în acest sens, *Niciodată toamna...*, comparabilă ca rezonanţă existenţială, cu celebra *Herbsttag* de Rainer Maria Rilke. Un bicentrism cu ample disponibilităţi sugestive : de o parte adâncire în eul asediat de tristeţe, de alta priveliştea obiectivă a devitalizării, spectacolul stingerii. Nu se ajunge, ca în capodopera folclorică, la conştiinţa unităţii eului profund cu planetarul, deşi unele accente par a sugera acordul. „Casele-adunate“ planează, absente, în albastrul „râului de soare“, simbolice păsări negre „suie în apus“, iar timpul declină impenetrabil, himeric :

Niciodată toamna nu fu mai frumoasă
Sufletului nostru bucuros de moarte.
Palid aşternut e şesul cu mătasă.
Norilor copacii le urzesc brocarte.

Solemnul lamento final e foarte apropiat de Rilke. Textul *succesiv* de mai înainte, de aparenţă descriptivă, cu tuşeuri fine, pregăteşte textul *întrerupt*, sintetizator, reflexiv :

Cine vrea să plângă, cine să jelească
Vie să asculte-ndemnul nenţeles,
Şi cu ochii-n faţa plopilor cerească
Să-şi îngroape umbra lor, în şes.

Unele nopţi argheziene respiră, ca la Eminescu, o linişte astrală. Noaptea „întinde scoarţe, plocate şi covoare“ *(Icoană)* sau îmbracă „veştmânt argintiu“ *(Graiul nopţii)* ; alte nopţi aduc „sumedenii de luceferi“ *(Miez de noapte)* ori „foc de aştri“ *(Poate că este ceasul)*, invitând la ascensiuni imaginare, pe când „jos, printre coteţe“, lumea- „mbătrâneşte“ inevitabil. Dacă într-un *psalm* noaptea e „martor de smarald“, în *Duhovnicească* — memorabilă confesiune cu aprehensiuni de moarte — noaptea e opacă, bântuită de duhuri înfricoşate, cadru tenebros de nelinişti existenţiale, motiv de necunoscut şi extincţie : „Ce noapte groasă, ce noapte grea ! / A bătut în fundul lumii cineva...“ Semne confuze notifică anxietatea, primejdia, misterul. Întrebări se rostogolesc gâfâitor : „E cineva sau, poate, mi se pare. / Cine umblă fără lumină, / Fără lună, fără lumânare / Şi s-a lovit de plopii din grădină ? / Cine calcă fără somn, fără zgomot, fără pas, / Ca un suflet de pripas ? / Cine-i acolo ? Răspunde ! / De unde vii şi ai intrat pe unde ? / Tu eşti, mamă ? Mi-e frică. / Mamă bună, mamă mică !...“ Somnul de veci al acesteia, neverosimil, contaminează însuşi spaţiul, toată ambianţa casnică, legată de amintirea ei ; părăginirea lucrurilor, progresivă, e un *memento* pentru urmaşi : „Toţi au plecat, de când ai plecat. / Toţi s-au culcat, ca tine, toţi au înnoptat, / Toţi au murit detot (...) / S-au povârnit păreţii. A putrezit agrada...“ Dezintegrarea terorizează. (În *Cimitirul Buna-Vestire*, prozatorul va observa „numărul imens de feluri în care putrezeşte viaţa“ !). Regnurile, toate, cedează morţii generalizate : „Eu sunt risipit prin spini şi bolovani. / Au murit şi numărul din poartă / Şi clopotul şi lacătul şi cheia...“ În glas se simt temeri îmbulzite :

Ei ! Cine-i acolo-n haine-ntunecate ?
Cine scobeşte zidul cu carnea lui,
Cu degetul lui ca un cui,
De răspunde-n rănile mele ?
Cine-i pribeag şi ostenit la uşă ?

Interogaţii similare revin într-un cântec *cu gura-nchisă*, dar în tonuri moi, comune, nu la fel de percutante : „Unde-ai plecat ? / Unde umbli noaptea singuratec ?“... O simili-parafrază pe un motiv de bocet e *De-a v-aţi ascuns...*, „joc de-a ceva ciudat“, excelentă alegorie despre *trecere*, elegie şi tentativă de a opune tragicului o mască demnă : „E un joc viclean de bătrâni / Cu copii, ca voi, cu fetiţe ca tine, / Joc de slugi şi joc de stăpâni, / Joc de păsări, de flori, de câni, / Şi fiecare îl joacă bine...“ Travestirea morţii în

joc — modalitate mioritică — nu exclude, în ciuda vălurilor amăgitoare, drama :

Deocamdată, feții mei frumoși,
O să lipsească tata vreo lună

Apoi, o să fie o întârziere,
Și alta, și pe urmă altă.
Tata nu o să mai aibă putere
Să vie pe jos, în timpul cât se cere,
Din lumea ceealaltă

Și, voi ați crescut mari,
V-ați căpătuit,
V-ați făcut cărturari,
Mama-mpletește ciorapi și pieptari,
Și tata nu a mai venit...

Puii mei, bobocii mei, copiii mei !
Așa este jocul.
Îl joci în doi în trei,
Îl joci în câte câți vrei,
Arde-l-ar focul !

Triumf în conștiință asupra inevitabilului ? Paliativ numai !... O pagină cvasi-bacoviană, *Morți în crucea nopții* — în *addenda* la *Cuvinte potrivite* —, adună oftări în ploaie, cânt „jalnic" de „lăutari", mult „cenușiu" existențial. Tristețe în ropote, o respirație împleticită clatină unda lirică, de unde frazarea în *vers liber*, necaracteristică până atunci poetului : „Sufletul răzleț se-mbarcă / În sicriu / Și vâslește spre pribegi (...). / Eu sunt mortul, eu groparii, / Cimitirul și presviții (...) / Ploaia plânge rătăciții. / Și, în mine, și iubiții / Mucezesc..."

Un limbaj al persuasiunii, aforistic în esență, pune în mișcare virtuțile unui alt Arghezi. Un *Ex libris*, repetate *Inscripții (Inscripție pe o casă de țară, Inscripție pe un portret, Inscripție pe Biblie*, alte câteva), acestea sunt niște gnome, poeme-cugetări propunând norme, atrăgând atenția asupra bucuriilor simple, lămurind un gest. Moralistul discret stă în umbră. De remarcat la Arghezi, ca la N. Iorga și G. Ibrăileanu, timpuria vocație de mentor spiritual ; în mesajele de la Geneva către ai săi, înstrăinatul care nu împlinise treizeci de ani se recomanda ca un director de conștiință : „Supără-te rar, muncește — ca voința să ajungă stăpâna simțurilor" (îi

scria fratelui mai mic, Alexandru). Și continua : „Datoria noastră de totdeauna, de toată ora, este să lucrăm și să pătimim cu plăcere pentru alții, pentru ceilalți..." „Fiți pacinici, fiți răbdători, fiți plini de voie bună (...). Sufletul, înainte de toate, sufletul să-l înălțați, ca un steag de lumină pe vatra noastră de acasă. Dacă nu e el, milioanele lumii nu ne vor putea mulțumi. Căutați de gustați viața asta cum e ea ; faceți ca viața hâdă dimprejur să nu vă acopere ca un mormânt ; sculați-vă sufletește deasupra lumii, mergeți pe ceruri și pe speranțe. Asta se cheamă viața ideală, viața care dă suflet și lucrurile inerte și gătește tot ce-i urât și trist în veștminte albe..." *(Autoportret prin corespondență).* Un discurs sapiențial, punctat cu imperative și îndemnuri sentențioase, e lapidara *Inscripție pe o ușe*, cea mai densă în genul ei :

Când pleci, să te-nsoțească piaza bună,
Ca un inel sticlind în dreapta ta.
Nu șovăi, nu te-ndoi, nu te-ntrista.
Purcede drept și biruie-n furtună.

Când vii, pășește slobod, râzi și cântă,
Necazul tău îl uită-ntreg pe prag.
Căci neamul trebuie să-ți fie drag.
Și casa ta să-ți fie zilnic sfântă.

Vreo patruzeci de inscripții, jumătate dintre ele într-o culegere compozită (o pagină e din 1906), cu denivelări frapante, se constituie într-un capitol cu tente neoclasice. Printre improvizațiile din *O sută una poeme* figurează : *Inscripție în dosul unui inel, Inscripție pe o pânză de barcă, Inscripție pe ușa poetului, Inscripție pe păretele chiliei, Inscripție pe un craniu, Inscripție în pantoful logodnicei*, câte o *Pisanie* și altele.

Mult caz s-a făcut de *Blesteme ;* aici, răzvrătitul neadormit, pamfletarul, polemistul calcă suveran peste tabuuri. Canoanele, argumenta el, presupun moliciune de caracter, lene intelectuală, ele convenind practicienilor impersonali, „fără desen, fără ritm, fără asprimi și rotunjime", a căror frază „tânjește, se-ntinde, zemoasă, sau se risipește ca praful". Distanțați, din neputință, de *arta înnăscută*, neaservită normelor, epigonii ignoră „vigoarea ce vine din pământ, din aer, din cer, din sânge". De literatura „stagnantă" se fac vinovați „mediocrii, târla, imbecilii, cei mulți ai peniții", fabricanții după „calâp" și serie. „Sceptici din nerozie și levantinism, ei nu pot să priceapă viața, n-au pentru ea nici o frângere, n-au patimă, nu izbucnesc, nu se revoltă, nu urăsc, nu iubesc, nu vor, nu văd, nu știu. E o emasculare profundă, și de aceea scriitorii

noştri îmbătrânesc atât de iute (...) Ei n-au nemulţumiri cerebrale (...) Tot ce nu pot ei vârî în forma lor îi derutează, îi irită, îi jigneşte, îi ucide. Natura, cu aceleaşi degete imaculate, frământă şi excrementul, deschide şi buzele impalpabile ale florilor, desface şi genele de argint ale stelelor albe..." Casantele opinii *Despre scriitori* (1913), în timpul colaborării la *Facla* — consideraţii având vehemenţa proclamaţiilor futuriste —, pun în cauză nu atât limbajul înţepenit, obosit sau prăfuit, cât pasivitatea, eronat identificată de unii cu tradiţia. Elogierea pamfletelor lui Paul-Louis Courier în 1925, în *Contimporanul (Lettres d'Italie)*, şi în acelaşi an o redefinire a genului, în magazinul *Lumea* de la Iaşi, probează la contradictoriul Arghezi consecvenţa întru energetism şi frondă, cu ecouri tipice în *Icoane de lemn*, în unele fragmente din *Poarta neagră*, în nenumăratele *tablete*.

Utilizate literar, blestemele continuă o tradiţie dintre cele mai vechi, citabile fiind imprecaţiile Andromacăi din *Troienele* lui Euripide, cele ale Agripinei din *Britannicus* de Racine, ale unui Ovidiu din *Ibis*, fulgerele lui Sarmis din *Gemenii* lui Eminescu. Teribilă e lady Ann în viziune shakespeareană, blestemând pe *Richard II*. Sugestii din *Malédiction* şi *Les Deux îles* de Victor Hugo urmează Alecsandri în *Gruiu-Sânger*. *„Blăstămurile înseşi poet te-arată"* — observă în *Icoană şi privaz* un Eminescu amar. Arghezi concurează cu Verlaine din *Invectives*, ori cu Jean Richepin din *Les Blasphèmes* în textură argotică, torentul imprecaţiilor lui din *Blesteme*, în lunecare pseudo-ceremonială, împărţindu-se între smoala clocotită şi nămol, între „funingini, cenuşă" şi viermi. Niciodată până la Arghezi, limba română nu adunase laolaltă, literar vorbind, filoane mai dure, materii mai dens terifiante, scursori de tot felul, combinate în reprezentări inedite, într-o memorabilă exaltare negativă. Ocările se succed torenţial, în prăvăliri infernale, răsucind liniile, dezarticulând, răsturnând totul, instaurând oroarea. Curios totuşi, comparate cu viziunile fantastic-sumbre ale unui Goya întunecat, redundant, blestemele lui Arghezi, fără ţintă clară, lasă finalmente impresia de farsă, de joc filologic, nu de coşmar. Humoral, organic, poetul nu e avan până la capăt, ci teribilist, grotesc sau cinic şi într-o măsură comediant, incomparabil prestidigitator verbal. Lectura sfârşeşte într-o senzaţie de bizară veselie, ca la un spectacol de curiozităţi :

Coboare-se cerul, furtuni de alice
În câmp să v-alunge cu stelele-n bice (...)
Pe tine, cadavru spoit cu unsoare,

Te blestem să te-mpuţi pe picioare.
Să-ţi crească măduva, bogată şi largă,
Umflată-n sofale, mutată pe targă
Să nu se cunoască de frunte piciorul,
Rotund ca dovleacul, gingaş ca urciorul.
Oriunde cu zgârciuri ghiceşti mădulare,
Să simţi că te arde puţin fiecare.
Un ochi să se strângă şi să se sugrume
Clipind de-amăruntul, întors către lume,
Celalt să-ţi rămâie holbat şi deschis
Şi rece-mpietrit ca-ntr-un vis...

Repertoriul de *ocări* din numeroasele pamflete în proză, unele pe drept faimoase, e legat organic de materia blestemelor. A discerne în ele ceea ce este consonant artei înseamnă a admite cu Al. O. Teodoreanu că „în scrisul cotidian", Arghezi, „recordoman al neprevăzutului (...), a înnobilat injuria tot aşa cum alţii trivializează madrigalul..." *(Tămâie şi otravă*, I, 1934).

TEME ŞI ORCHESTRĂRI. — Selectând pentru primul său volum o sută patru poezii, e posibil ca Arghezi să fi avut în vedere numărul mult mai restrâns al antumelor eminesciene. Lansarea *Cuvintelor potrivite* trebuia să se producă la patruzeci de ani şi să fie „singura carte", poetul interzicându-şi să facă o *meserie* din ceea ce „mocnea mai delicat iradiant" în el. Pleda în acest sens credinţa că „adevărata carte a unui artist (...) e una —, cu condiţia să fie unică..." *(Dintr-un foişor)*. O dată cu *Flori de mucigai*, patru ani după *Cuvinte potrivite*, Arghezi, nonconformistul, redevenea subiect de admiraţie dar şi de dojană. Nu atât expoziţia de figuri patibulare, cât libertăţile de regie, scormonirea aluviunilor, unele expresii deocheate, până atunci strict ocolite, erau în chestiune ; — îndrăzneli amintind de Baudelaire din *Florile răului*, situaţii sugerând vermina, degradarea ultimă, ireparabilul. Colecţia baudelaireană de *Tablouri pariziene* expunea vederii „sècretes luxures", „monştri zdrobiţi", jalnice „Eve octogenare", fantome nocturne, o lume patronată de Satan Trismegistul favorizând violul. Autorul negrelor „tablouri", observa Arghezi *(Contimporarul*, 1925, nr. 62), fusese un *pamfletar în versuri*, cum pamfletar polivalent era de altminteri el însuşi, necontenit în opoziţie cu cineva ori cu ceva, tulburat asemenea unor Dostoievski şi Tolstoi de omenescul în ruină. L-a marcat durabil, bineînţeles, detenţiunea la Văcăreşti,

după războiul mondial întâi, fapt care-l apropia biografic de Verlaine, damnatul din *Cellulairement*, glosatorul din *Mes prisons*, ca și de Oscar Wilde, cel din *Balada temniței din Reading* ori din *De profundis*. (Nu e străină de experiența închisorii imaginea unui *François Villon* tandru, evocat în *Una sută una poeme !*). Recluziunea frânge, dezechilibrează, confiscă ineluctabil. Persistente sunt la Arghezi senzațiile olfactive și termice configurând mucegăirea, dezagregarea, pre-moartea, prozatorul fiind și el obsedat de „mucegaiuri sufletești" *(Ochii Maicii Domnului)*, de „mucegăirea văzduhului" și de „scorojirea sufletelor" *(Lina)* ori de „mucegaiul îndoielilor" *(Cimitirul Buna-Vestire)*... Proiectați pe ziduri vinete, „livizi ca strigoii și sui", „strâmbați de la umeri, din șold și picior", osândiții vegetează, intemporal parcă, „printre vii, printre morți". Sonuri de „lanțuri multe" anunță capitularea, aceasta : „răstignire fără cruci și fără schele", pe „o Golgotă șeasă, fără altare..."

Stări sufletești definitorii rezultă din cotidianul unicord, redus la automatisme, la mișcări canonice : „Trec hoții-n convoi, câte doi, / Cu lanțul târâș de picioare..." Comentariul în șoaptă se poticnește, de unde marginalii concise, nu de ordin pictural, ci de nuanță existențială, direct participativă :

> În blidul fierbinte, cu aburi gălbui,
> Își duc parcă sângele lor...

Precum în memorialistica din *Poarta neagră*, dar în tonuri mai variate, se perindă, în mici scene de gen, tâlhari, asasini, nelegiuiți, falsificatorul de bani, tăinuitorul, pseudo-sfântul : — o faună imundă, sordidă. Sunt și excepții. Un *Ion Ion* „c-un fraged surâs" (întins „gol pe piatră", la morga închisorii) e dublul unui oier din *Poarta neagră ;* în toate nopțile, răposatul se întorcea în „peisajul lui sufletesc" cu „pâclă de praf", visând „mieii și târla..." Doar bănuit, chipul interior al lui Ion Ion, portretul lui de fum, e motiv de lamento, de bocet travestit :

> În ochii-i deschiși, o lumină,
> A satului unde-i născut,
> A câmpului unde iezii-a păscut,
> A încremenit acolo străină.
>
> Departe de vatră și prins de boieri,
> Departe de jalea mămuchii,
> Pe trupu-i cu pete și peri,
> În cârduri sunt morți și păduchii

Muribunzii, abandonații din *Cântec mut* delirează straniu, ca și cum „odaia cu mucigai" ar mirosi a paradis „cu îngeri și sfinți". Numărătoarea răposaților *(Dimineața)* — la temniceri operație de rutină — ia dimensiuni tragice, ochiul poetului înregistrând aspecte lugubre : „Aznoapte, cu luna și plopii, / Opt bolnavi au dat ortul popii. / De foame și chinul răbdării / Lipită li-i burta de șira spinării, / Și-n fundu-i distrat și ridicul, / Ochește sinistru buricul. / / Cu toții-s în pieile goale, / Au bube cleioase pe șale, / Noroaie de sânge pe piept și picioare..." O nouă secvență carcerală, *Morții*, continuă în aceeași perspectivă emoțională sufocantă, ghețoasă : „Căci mâine seară, poate chiar diseară, / Pe la aprinsul stelelor de ceară / Mai treceți o dată / La judecată..." Vocea privitorului tremură, precum cea a lui Edoardo de Filippo în *Filomena Marturano*, și acesta chemat la o a doua judecată : acum celestă.

Inserția vreunui termen tandru în masa vorbirii colțuroase de penitenciar polarizează brusc atenția, întocmai ca o pată roșie, violentă, într-o pictură dominant cenușie sau verde. Un destin bizar e cel al *Fătălăului*, individ cu „vreo câteva tuleie", tâlhar „la drumul mare", dar de o frumusețe fizică neverosimilă : „Și-al dracului ! — a miere / Și a tiparoase / Hoitul tău miroase..." Stupefacția pușcăriașilor, măsurându-l, se traduce în superlative, inclusiv în fabulație magică :

> O fi fost mă-ta vioară,
> Trestie sau căprioară
> Și-o fi prins în pântec plod
> De strigoi de voievod ?
> Că din oamenii de rând
> Nu te-ai zămislit nicicând.
> Doar anapoda și spârc,
> Cine știe din ce zmârc,
> Morfolit de o copită
> De făptură negrăită
> Cu coarne de gheață,
> Cu coama de ceață,
> Cu uger de omăt —
> Iese așa fel de făt...

Jenat parcă, descumpănit de gingășia ultimelor comparații, cu rezonanțe vădit incantatorii, admiratorul androginului revine îndată la realitate. Ultimul vers : *„Na, ține o țigare"* (formulare identică într-un roman de N. Davidescu, *Conservator & C-ia)* șterge dintr-o singură pensulă detaliile inadecvate mediului. Falsa cu-

cernicie din *Candori* a unuia care tâlcuiește „Sfintele Scripturi / Cu șoapte și tremurături", care „ia parte în ison / La kyrie eleison" și cunoaște „tipicul pe de rost", e pretext de umor negru : „Are patru spargeri în dosare. / Nouă furturi de buzunare. / Și un păcat neiertat : / Un asasinat..." Pentru „multele lui minuni", un alt ipochimen, *Lache* — care „dintr-un tăciune / a scos beteală și un inel" — stă după gratii de „opt ani și patru luni". Un avorton jalnic, „mic cât un pui", surd și mut, e purtat pe la iarmaroace și arătat ca *Sfântul*. În „glasul mut" al stârpiturii „bombăne Cuvântul dintru început..." Nu voluptatea exhibării imundului în sine e de observat în astfel de profiluri, și nici aerul de factice veselie, ci imperceptibila intenție de a stoarce faptelor nude semnificații, subînțelesuri, noime. Lectorul nu simte inițial că dincolo de revelația urâtului multiform, a păcatului și răului, liniile scrijelate „cu unghia pe tencuială, / pe un părete de firidă goală" cheamă la meditație. Insolitele *Flori de mucigai* sunt, în parte, niște *tristia*, elegii disimulate, fără lacrimi, dar nu mai puțin elegii. Proscrișii, relegații, marginalizații din *Cina* înaintând penibil prin „fag și noroi", ceilalți, foști oameni, încovoiați, prăvăliți, agonizanți, evocă o lume a mâlului dens și reziduurilor, un spațiu în care pâlpâie, totuși, mirajul existenței de afară. Câte o constatare despre relativitatea culpelor sună amar, aparent paradoxal : „Câțiva au ucis, / Câțiva ispășesc un furt, ori un vis. / Tot una-i ce faci : / Sau culci pe bogați, sau scoli pe săraci..."

Revărsările de grindină și foc din *Blesteme*, la alt nivel, au rămas în urmă, reacțiile etice din *Flori de mucigai* fiind ale unui balcanic reflexiv, muncit de probleme, un personaj scindat, cu nostalgia purității. Între violențe și galanterii de mahala prinde contur *Tinca*, țiganca florăreasă înjunghiată de Năstase „osânditul". Limbajul în care acesta (cu brațe „noduroase, păroase") îi reproșează indifelitatea, anticipă alertele *Cântice țigănești* ale ireductibilului antiarghezian Miron Radu Paraschivescu :

Fă, Tinco, fă ! pa- ucii de mătase,
Mărgelele, cercei nu ți i-a dat Năstase —
Și-n fiecare deșt câte-un inel
Nu ți l-a strâns cu mâinile lui, el.

Cine ți-a frământat carnea de abanos
Și ți-a băut oftatul mincinos ?
Cui i-ai dat, fă, să ți-o cunoască
Făptura ta împărătească ?

Altă gitană focoasă, o Carmen dunăreană impudică, de un senzualism sălbatic („măceș cu ghimpi fierbinți"), e *Rada*, motiv de ingenios portret compozițional. Imaginea ei, subiect de entuziasm la deținuți, întreține mirajul, dansatoarea făcând : „Sălcii, nuferi și ape când joacă, / Și stoluri și grădini și catapetezme..." O criză erotică devastatoare *(Streche)* face ca nervii unui întemnițat, supratensionați, să irumpă : „Nu știu ce-mi vine : / Aș mânca din fitecine". Exasperarea se exprimă la modul fiziologic („Vreau să beau sânge și să rup..."), dar temnicerul, schițat dintr-o trăsătură, rămâne impasibil :

La ușă, drugii zac în scoabe,
Paznicul numără și spune.
Nu se face nici o minune...

Momente de diversiune, încăierările, bătăile, comportă detalii amuzante. La o încleștare, *La popice*, între un individ scund și un găligan, privitorii comentează înveseliți : „Dacă-ncepe ghiontul să te doară, / Lungule, ne faci de ocară..." Aprins, „scundul" scuipă sânge și mătreață. Poanta finală („Și toată pricina / Fusese Gherghina") n-ar avea efect, e clar, fără pitorescul limbaj de periferie care o pregătește. Indivizi cu brațe groase, „scrise cu slove și horbote albastre", nămile scoțând fulgerător cuțitul, foști sau viitori pușcăriași exultă spontan, în grup, în termeni de o expresivitate primară. Cu pumnii se încheie și jocul cu „francul" —, tertipurile participanților fiind sancționate drastic. Vorbele lor, amestec de *gâlceavă* și *bufonerie*, emană un *„puternic miros argotic"*, într-o „specie de poezie pe care noi o avem de mult" (G. Călinescu). Trebuie citat de îndată. Anton Pann și, în prelungirea acestuia, „balcanicul" Ion Barbu. Istorisirea din *Sici, bei* aparține parcă unui Petroniu de penitenciar cu inflexiuni savuroase, apelând totodată la expresii din aria măscărilor, la note specifice ambianței. De remarcat frământarea bătăușilor, sugerată magistral prin serii de verbe de mișcare, în cadențe de mini-epopee eroi-comică :

..ceata s-a făcut, s-a desfăcut,
S-a învârtit, s-a rupt, s-a prins,
De s-a-nnodat din șase inși un singur ins.

Duță scuipă sânge. Irimie
Zace, cu o găoază-n cap și în tichie.
Și căutând zadarnic să-l scoale
Il jăluie ca pe psaltichie :
— „Vezi, dacă joci, mă ! fără parale ?..."

Episoadele dintr-o *Ţiganiadă* contemporană, în laconice panouri narative, colcăie de viaţă. Nomazii din *Convoiul*, din *Şatra* şi *Nostalgii*, cei din *Generaţii*, luând „drumurile puşcăriei", poartă neîndoielnic trăsături de penel argheziene. De altminteri, în *Flori de mucigai* un Arghezi în plină maturitate artistică dă întreaga măsură a originalităţii sale, volumul, fără inegalităţi, recomandând un creator de excepţie. Dintr-un cunoscut basm derivă anecdota din *Pui de găi*. Ocrotiţi de „ceaţa groasă", cinci oameni „de cositor" se năpustesc asupra unei căruţe, înjunghiind pe stăpân. Fiica mortului se strecoară prin „pâcla stătătoare", refugiindu-se, întâmplător, la gazda hoţilor, unde aceştia, în înţelegere cu „mătuşa", se pregătesc s-o ucidă. Însă în locul străinei — din nebăgare de seamă — „braţele, mâinile, degetele, hoţii, baba înăbuşiră fata lor..." În spiritul unui Anton Pann modern este episodul din *Ucigă-l toaca*.

Romanticul, primitivistul din *Închinăciune*, imagina tărâmuri pure, nepângărite, locuri forfotind de zburătoare şi dobitoace. „Pe patru drumurile largi ale făpturii / Veneau cu noi, deasupră-ne, vulturii, / Şi ugerii, alături, ai vitelor cu lapte..." Fără a fi un poet al naturii, formulă adesea improprie, citadinul Arghezi are nostalgia simplităţii şi elementarului, a spaţiilor spirituale uitate, vegheate tutelar de înaintaşii din *Testament*. Nu-l tentează hotărâtor apele, pădurea, munţii. Pentru a-şi găsi rădăcinile, îi este de ajuns să iasă din labirintul Cetăţii, tărâm restrictiv, care împresurând divers, impune „un stil al expresiei frânte". Pentru a-şi regăsi candoarea, îi trebuie — ca în duiosul *Cântec de-adormit Mitzura* — un „colţ de ţară veche", dar un asemenea *colţ* poate fi, în mic, o simplă grădină. Întoarcere în miraculosul infantil? „Ceva despre care n-aş dori să mai aud e copilăria (— zice deconcertant privitorul din „foişor"). O au copiii mei, eu n-am avut copilărie şi m-am răzbunat, amplificând-o pe a lor..." Seducătoarea *Cărticică de seară* nu e scriere *ad usum delphini* şi nici o suită de miniaturi. Titlul culegerii, echivoc, se cere lămurit: nu versurile sunt *de seară*, ci retrospecţiile poetului (la cincizeci şi cinci de ani), care, urmând aceeaşi linie metaforică, îşi va numi ultima carte, scurt: *Noaptea*. Prin estomparea contradictoriului, prin ocolirea întrebărilor fără răspuns, ficţiunile în cauză stau lângă un fascicul eminescian (erotic), dar filonul explorat de Arghezi e totodată unul de iniţiere în intimitatea începuturilor, într-o lume în care germinaţia, lumina, nupţialul, fertilitatea — ipostaze ale frumuseţii universale — aparţin unui timp neştiutor de moarte.

Nu spre graţios tinde regia, ci spre armoniosul naiv *(nativus)*, în care, într-un joc total, albina, floarea şi tânăra fată pot fi imaginate ca un singur corp: un personaj cumulativ... Introducerea în miracol se face prin *Cuvânt*, semn al lucrurilor, instrument cu implicaţii multiple, creând muzică, sugerând „parfumul umbrei şi cenuşa lui", întreţinând mai ales senzaţia de unitate a regnurilor.

Vraci şi cântăreţ, poetul se instalează în poveste, dând curs imaginaţiei plastice: „Mi-a trebuit un violoncel: / Am ales un brotăcel / Pe-o foaie de trestie-ngustă. / O harpă: am ales o lăcustă. / Cimpoiul trebuia să fie un scatiu. / Şi nu mai ştiu..." Abia perceptibil, privirile trec de la decorativul minuscul, la marile rotaţii existenţiale. În postura de observator, masca poetului are ceva apolinic; în măsura în care participă la viaţa din jur, el e un dionisiac — măştile întregindu-se.

Embleme zoomorfe şi vegetale anunţă o stare de *quietudine* deplină, în care spectacolul exterior devine, pe nesimţite, pretext de filozofare. Furnici, albine, lăcuste, oul de găină, iezii, ariciul, vrăbiile, păpădia, caisul, toate introduc în miracolul cotidian, constituind suportul ciclului. Sub aparenţa unui descântec în şoaptă, de o excepţională plastică metaforică, găsim misterioasa poveste a fagurilor de miere: „Fetele, albinele, / Au furat sulfinele, / Ţărâna de soare, / De pe flori uşoare, / Pulberea de lună, / De pe mătrăgună" *(Miere şi ceară)*. Geneza eternă, simbolizată de banalul ou de găină *(giuvaer* în cuibar), suscită sublimul. „Prin petala de opal / Se străvede un cristal, / Şi-ntr-un sâmbure de ceaţă, / Strânsă-n tainele de viaţă, / Încolţeşte veşnicia. / Asta ţi-e bijuteria..." Micul poem *Giuvaere*, dintr-un alt ciclu, dar integrându-se ca viziune versurilor *de seară*, e un imn dedicat „lucrurilor geniale" — între care oul. Un vitalism universal leagă între ele şopârla şi astrele, cerbii şi orizontul, dragostea şi infinitul. Răspunzând unui impuls primordial inconştient, necuvântătoare şi flori, în cadru constituent minunii comportă coincidenţe cu unele viziuni rilkeene: „Pe câmpul palid, în sulfină / Vitele pasc şi rumegă lumină..." Expansiunea se simte până la soare, în tablouri halucinante anunţând parcă reveriile oniricului Ţuculescu: „Pământul dă din el / Tidve, izmă, muşeţel, / Boance, piersice, struguri. / Rânduri de pluguri, / Cocorii taie brazdă stearpă şi ară / Nămolul Ţărilor de ceară" *(Dragoste)*.

Erotica însăşi e un ceremonial planetar, miracol sau nostalgie a acestuia, sensul ultim al dragostei fiind înrădăcinarea în ritmurile lumii; acesta fiind scopul, femeii-simbol i se oferă ca nimb

sacru pământul; în plus, vopsele, oglinzi, argintării, găteli și odoare adecvate somptuosului întreţin visul treaz. Familiarul *Haide* reia într-o inspirată orchestraţie nouă *L'Invitation au voyage* de Baudelaire: „Dacă ochilor tăi le-ar plăcea / Nevăzutul și neştiutul, ai putea / Veni la mine, parcă / Și te-ai lăsa primejdiei din barcă (...) // Într-o limbă barbară / Ţi-aș spune povești dintr-o ţară...“ Modul declaraţiilor de aici, insinuant fascinatoriu, e condiţionat de incertul *dacă*. În *Logodnă*, în *Mirele* ori în *Mireasa*, texte antologice prevestite de mai vechiul *Psalm de taină*, madrigalul și epitalamul cedează pasul vorbelor simple, elementarului; pulberi din *Cântarea cântărilor*, ecouri din dimineaţa lumii și tentaţii naturiste moderne traduc, intersectându-se, o bucurie fără pată, calmă, solară, repercutată în eternitate. Simbolistica frustă, limbajul aluziv, întrebările asaltatoare din *Logodnă* ţin de ceremonialul iubirii veșnice, de unde aerul de eglogă perenă, acel ceva mereu repetat, reinventat mereu: „Vrei tu să fii pământul meu / Cu semănături, cu vii, cu heleșteu, / Cu pădure, cu izvoare, cu jivini ?...“ Apoi — ecou final: „Vrei tu să fii grădina mea, / De iarbă-mare și de catifea ?...“ O briză de frăgezime arhaică de la Hesiod și Lucreţiu, combinată cu ecouri franciscane, trece peste invocaţia din *Mirele*: „Pășunea mea tu să fii / Cu păpădii. / Eu să fiu boul tău alb și nevinovat / Care te-aș fi păscut și te-aș fi rumegat...“ Apoi — ascensiune din eros în vis: „În jugul braţelor tale / Aș urca greul cerurilor goale / Și munţii lumii până-n pisc...“ Propoziţiile partenerului — în *Mireasa* — lasă în suspensie gingășiile, punctând la modul alegoric funcţia fertilizatoare a femeii, perpetuarea vieţii: „Pământul umblă după tine să te soarbă / Cu vârfuri boante de iarbă oarbă. / Din sângele tău băut și din sudoare / Pot să iasă alte poame și feluri noi de floare...“

Constatare globală —, nostalgia argheziană a începuturilor stă, ca la Eminescu și Sadoveanu, sub semnul soarelui. Nupţialul e o încununare ciclică a vieţii.

În *Mărţișoare*, ulterior în *Hore*, primează ludicul. E timpul jubilaţiei în lumină, al implantării în iluzie, al întrebărilor jucăușe, care nu cer răspunsuri: „Ce ţi-ar veni mai bine, / Lucrurile goale, lucrurile pline. / Grele sau ușoare ?“ Ochiul, uimit, e solicitat de „mărgele de mei“, de „zmalţuri de zile, de ore și de secunde“, de concretul multiform; gura păpușii seamănă a „nenufar“ iar pleoapele a „ferfeniţe de mătase“. Ingenuitatea se manifestă într-o delicioasă ebrietate verbală: îmbătate, „stricate“, capricioase, cuvintele *ne-potrivite* „nu mai știu ce spun și îs / bolnave de râs...“ Copilărit, poetul simulează trăirea la nivelul unui timid *simplicissimus*,

încântat să descopere în jur tot felul de „podoabe“ ieftine: lăcuste, păianjeni, brotăcei. A deosebi o culoare de alta e un prilej de iniţiere în orizontul gângăniilor, de unde definiţii sclipitoare: „Chihlimbarul ăsta-i o răgace. / Matostatul e un cărăbuș...“ Și în *Hore*, gângăniile minuscule, necuvântătoarele, întreţin aceeași euforie metaforică, dar starea de joc nu exclude note de *psalm*. În câte un vers nebăgat în seamă, în *Frunză palidă, floare galbenă*, să zicem, se simte cenușa repede risipită a unei dezbateri solemne. Spectaculosul solar, somptuosul cromatic al clipei urmează legile unui joc, un ritm sfârșind în ceaţă, fără melancolii durabile. Realităţile lumii fenomenale își cedează funcţiile, alternativ, una alteia:

Dafini, duzi și migdali
Erau plini de papagali,
Le-au căzut aripi și pene,
Fulgii, alene
Și pe-ndeletele.
Le-au rămas în arbori scheletele.

Fără să atingă, nici vorbă, mai vechile dimensiuni estetice, *horele*, operă minoră a unui mare scriitor, se menţin la nivelul unor alerte variaţiuni, cu reluări și ticuri din *Cuvinte potrivite* sau din *Cărticică de seară*, în plus cu o marcată propensiune spre funambulesc și epigramă, și mai ales cu analogizări — adesea retorice — întreţinând bucuria jocului. Lăcusta are „fuste și manta / tăiate din catifea“; vântul calcă pe „foi de poleială“, gâzele sunt de „majolică“; despre hibernarea albinelor în stupi, se vorbește ca în finalul *Cântecului de adormit Mitzura*, ușor modificat: „Stai, că fac un buduroi / De iernat, și pentru noi“. Câte o pseudo-baladă — bunăoară *Abece* — îmbină viziunea naivă, derivată din vechile cărţi populare, cu ironia modernilor: „A vrut Dumnezeu să scrie / Și nu era hârtie (...) / El, care făcuse toate, / Nu avea certificate (...) / Papagalul și păuna / Și-au zmuls pana, câte una. / Ca să-i facă pinsulă / Domnului din insulă (...) / El a luat mai bine-o pană / De la ţarca năzdrăvană (...) / Însă pana nu scria. / A luat atunci o nuia / Și a însemnat cu ea, / Cu argint, stea lângă stea...“ O *Urare* vine din spaţiul campestru, patriarhal, frecventat anterior în *Cărticică de seară*, cu aceiași indici formali, cu aceleași nimburi patetic-luminoase, amintind de oraţiile populare: „Gânduri line, / Spice coapte, / Doniţi pline: / Miere, smirnă, must și lapte. // Să-ţi aducă binele / Clipele: albinele. / Ca balta și miriștea / Să-ţi răspundă liniștea...“ Despre versuri ca acestea, pline de gingășii, Ar-

ghezi putea afirma că le-a scris cu *unghia îngerească*, alta decât cea trist-omenească din *Flori de mucigai*. Mici fabule voioase, fantezii și divertismente copilărești — în care nu anecdota, insignifiantă, ține scenariul în picioare, ci exuberanța, clipirea jovială din ochi — sunt *Hora lui Esop*, *Horă din băieți*, *Horă de ucenici* (aceasta cu cimilituri grotești). O scenă hazlie cu găini, bibilici și pisici e cea din *Horă-n bătătură*, improvizație la o frântură de pas de banal, dar salvându-se prin poanta parodică : „Gâsca mestică sacâs / rața moare de râs. / Curcanul, umflat în pene, / Scoate moțul din sprincene : / Cântă-n poartă caterinca. / / Directoare : Baba Tinca..."

Mai puțin decât niște *creioane* sunt distihurile despre semnele alfabetului — *Din abecedar* — tipărite în același an cu *Șapte cântece cu gura-nchisă* (1940). O dată cu acestea din urmă regenerează accente grave ; jovialitatea se destramă, timpul cade în „funingini și scrum" *(Durerea mea...)*. Într-o inscripție ca *Singure vin* adie mâhnitor „duhul lucrurilor fără ființă, fără umbră", cu ecouri din *Duhovnicească* și *De-a v-ați ascuns*... Zări și timp în prăbușire circumscriu ca la Blaga stări incerte, dubii metafizice, neliniști atavice, reactivate :

Vin din buruienile vremii,
Din catifeaua putregaiului,
Din iasca lui, din pluta scorburoasă,
Însoțite de zboruri de libelule.
Tristețile de demult,
Dintr-alte vieți ale vieții.
Unele mă știu, altele m-au uitat.
Mi-e frig...

Cine e, după toate acestea, creatorul cu atâtea măști ? Al. O. Teodoreanu remarca tendința unora de „a scrie *arghezian* înainte ca cineva să fi putut cita un singur tom" sub semnătura Arghezi. Paralel, circulă obiecții dure și nu de la vreun oarecine. *Cuvinte potrivite ?* se întreba Ion Barbu, ricanând indispus : „Așezare mozaicală după o foarte primitivă preocupare de culoare, niciodată ridicată la vibrația și incandescența modului interior (...) Poetică măruntă și manufacturieră, cu care sunetul adânc, eminescian, n-are nimic de-a face (...) Neinstruit meșteșugar al versului". Puținele fragmente reușite nu sunt decât „manifestațiuni ale jocului" —, altfel spus ale hazardului (*Ideea europeană*, 1 noiembrie 1927). Un disproporționat *Nu !* — rostea Eugen Ionescu, gata să descopere nu

numai influențe macedonskiene, dar și din Vlahuță, Șt. O. Iosif, Panait Cerna, Minulescu, chiar de la B. Nemțeanu și Mircea Dem. Rădulescu !... După D. Caracostea *(Prolegomena argheziană)*, intervenea Vladimir Streinu, găsind similitudini cu Baudelaire, cu Mallarmé și Maeterlinck, însă după ce „mecanismul arghezian" e demontat piesă cu piesă, se conchide că „dincolo de teme, procedee, compoziție, ritmică, psihologie și influențe rămâne un duh inanalizabil", o forță care finalmente „umilește". Entuziasm total la Perpessicius (aducând un „omagiu oricând prea mic"), la Claudia Millian („poezie pură"), la N. M. Condiescu („profundă și necăutată expresie autohtonă"), la Vintilă Rusu-Șirianu („geniu") și la Felix Aderca —, aceștia făcând cor cu cei de la *Contimporanul*, între care Sandu Tudor, Romulus Dianu, Sergiu Dan și alții. Lui Ion Pillat îi vorbea „dinamismul fulgerător al expresiei" ; lui Tudor Vianu constatarea că „Arghezi restaurează miracolul", poezia lui având „un adevărat caracter fabulos..." Pe oricare altul, o receptare atât de contradictorie l-ar fi pus în dificultate ! Când însă, între 1939 și 1946, G. Călinescu, Șerban Cioculescu și Pompiliu Constantinescu redactează primele sinteze, Arghezi era în stadiul cel mai prestigios al devenirii lui poetice, obsedat în continuare de găsirea cuvântului *potrivit*, de captarea esențialului, grație aglutinărilor, sinonimelor și grefelor metaforice.

Fiindcă între fertilizarea pământului și fertilitatea creatoare a poeziei nu sunt decât diferențe de orizont, poetul-vraci aspiră să facă din „tină" un „nou Adam, gigantic și nerăzbunat..." Poate fi sfidată trecerea ? Înseși veacurile „mor", în timp ce un vas de lut, multimilenar, păstrează în linia lui căldura, suflul celui ce l-a modelat. Poetul din *Dacica*, un emul al artizanului anonim, tinde spre magnificența artei : „Urciorule de vis și de pământ, / El ți-a dat glas. Eu îți voi da cuvânt..." O veche mărturie (1903), destinată Aretei Panaitescu, aducea detalii de laborator : „Pe când desinează cuvinte, spiritul se complică la infinit, scindează, reface, șterge, asociază — astfel că mâna e un aparat care reproduce fermentul din laboratorium, precipitate care se obțin mai științific decât în retortă...". În absența cuvântului plin, într-un *Colind* (în realitate *psalm*) se invocă mijloace compensatorii ; cuvântul se suprapune deci „vorbelor tocite" ori „slovei prihănite" —, poetul apărând în postură de melodist : „Voie dă-mi să spânzur graiul / Și să-ți mulțumesc cu naiul. / Cântecul care mă doare / Frate-i cu tăcerea mare, / Cu îngerii, cu lăstunii / Și cu șoapta rugăciunii..." În plină maturitate persistă principii din tinerețe, când adresându-se amintitei destinatare, poetul gândea verlainean : „Nuanțele, numai nu-

anțele (aici e toată poezia, toată puterea, tot infinitul) — broderii de
nuanțe care ning fulgi de mătasă peste duritatea imbecilă a vieței..."
Diferit de modernii la care cuvântul e un semn legat mai degrabă
de intelect, Arghezi, chiar reflectând, pare un senzual, un adora-
tor al materiei, gata să dea utilizare pipăitului, văzului, senzațiilor
termice, celorlalte simțuri. Creația începe prin a imprima „materia-
lelor în libertate, o viață esențială, concentrată", un „destin" ne-
bănuit, „o intuiție și o abreviere lapidară, un ritm" *(Cugetul româ-*
nesc, I, 1992). În alți termeni, *iuțirea*, *ritmul* implică o sintaxă in-
tensivă suplă, adecvată viziunii, un mod particular de înaintare
spre un punct de fugă.

Nu din frecvența arhaismelor, regionalismelor și neologismelor,
a nuanțelor biblice, ori a elementelor de alt gen, considerate sta-
tistic, rezultă originalitatea, ci din *ritmul* subiectiv, individual, din
alternanța ori din paralelismul centrilor de interes, pe direcții sen-
sibilizatoare. Gingașul monolog al tinerei din *Buna-Vestire* despre
înmugurirea sentimentului matern, recitativul alegoric din *Lingoare*
gravul monolog din *De-a v-ați ascuns...*, în toate se vede presiu-
nea simbolisticii folclorice, dar sunetul ultim e arghezian. Pentru
întâia dată de la începuturile noastre poetice, se vorbește de „securea
plugului" și de „scama tristeților", de „țărâna vocilor", de „cur-
cubeie de jivină" sau de-un „clavecin cu două clape" (care e
broasca din baltă).

Împărțit între pământesc și celest, vizând reprezentarea expre-
sivă, poetul *Testamentului* construiește pe o amplă rețea de sim-
boluri, în asociații și permutații felurite, făcând ca *șesul* și *mun-*
tele, cenușa, umbra, ceața, vecia și *vulturii, lumina* și *taina* să co-
opereze într-un amplu sitem de analogii, de unde metafore cu urme
de lut ori de ierburi, uneori picturale, alteori difluente, aeriene,
volatile, sugerând concretul ori introducând în inefabil. Spațiul ci-
tadin — nu cel cu „ghitare adânci de blesteme", din *Cenușa vi-*
sărilor — leagă calomfirul cu *clematita*, lutul cu *safirul*. „Pentru
negul cartofilor cald", divinitatea „face descântece, ca pentru
smarald (Har). Firmamentul e plin de : „*Giuvaere*, cruci, podoabe, /
Câte trei și patru boabe, / Cu scântei mai tari, mai slabe" *(Bâlci*
în Aldebaran). Un portret de fată, cu caligrafii medievale, denotă
o constantă propensiune spre nestemate, acestea cu veche tradiție
în basme, și în onoare la simboliști : „Sânii, ca doi pui de mierlă, /
I-aș fi pus în câte-o *perlă*. / Și de fiece obraz / Un *rubin* ori un
topaz" *(Lingoare)*. Prozele de aspect poematic reiau procedeul —
în exces. Reflexele metalice sau din categoria pietrelor prețioase
traduc în *Ochii Maicii Domnului* splendorile unei ambianțe : „La o

mlaștină a cerului, pură, cirezile sorbeau în genunchi, cu boturile
scufundate, răcoarea de *argint*, adormind în alcoolurile de *azur*".
Văzută de departe, o mănăstire e „un oraș de clopotnițe și turle,
pe un platou de *agată albastră* întunecată". Lângă un lac „întins,
albastru, cu luciri de *smarald, ametist* și *turchiză* și pardosit pe
marginile atinse de maluri cu lespezi de camfor", un Vintilă Voi-
nea (depărtat *alter ego* al lui Arghezi), simte că peisajul real în-
trece „frumusețea gândului, rămas în urmă ca un nasture de man-
ta". Însuși sufletul tânărului în extaz e „un pom cu ramurile de
sticlă și cu flori de nufăr în vârfuri, de *sidef*" ; omizi de *aur* urcă pe
„policandrul de frunze" al pomului „ca să-l scapere întreg cu *giu-*
vaere..."

Lui Pompiliu Constantinescu, autorul *Cuvintelor potrivite* nu-i
părea un poet muzical, cu toate că versurile au melodie ; lirica lui
e „plastică interioară, viziune, tradusă în plasticitatea figurativă
a expresiei..." Dacă e adevărat că, format la „estetica verbală sim-
bolistă", el „depășește mistica verbală a poeziei moderniste, așa
cum o cunoaștem prin instrumentiști sau prin Mallarmé *(Scrieri*,
I), e greu de admis că poeme ca *Morgenstimmung, Oseminte pier-*
dute, Lingoare și altele ca acestea, multe la număr, nu sunt cre-
ațiile unui poet muzical. Însăși viziunea e muzicală : în totul ima-
ginile sună și joacă, se arată în lumină și cântă în depărtări ne-
văzute, de unde impresia unificatoare, suavă, de polifonie. Dintr-o
orgă imensă pornesc, încrucișându-se, completându-se, potențân-
du-se stereofonic, sunete acute și note joase, în registru grav. Meș-
terul cântăreț cunoaște tot felul de instrumente —, secret de alt-
minteri divulgat într-un *Psalm* :

Aș putea vecia cu tovărășie
Să o iau părtașa gândurilor mele ;
Noi viori să farmec, nouă melodie
Să găsesc — și stihuri sprintene și grele.

Orișicum lăuta știe să grăiască,
De-o apăs cu arcul, de-o ciupesc de coarde.
O neliniștită patimă cerească
Brațul mi-l zvâcnește, sufletul mi-l arde...

Despre rafinatul Oscar Wilde se știe că trecea drept *geniu de*
cuvinte, calitate aplicabilă lui T. S. Eliot ori unui Raymond Que-
neau. Mare virtuoz al stilului percutant, putința lui Arghezi de
a găsi echivalențe multiple pentru aceeași idee ține de o imagi-
nație verbală prodigioasă, încă neegalată la noi în poezia secolului.

Față de acestea, Mihai Ralea conchidea că el „a propus o revoluție in arta scrisului românesc, și în proză și în versuri“, în special „de natură *filologică*“, dominantă „în ce privește forma“, ascendentul său fiind „de natură tehnică“ (*Viața românească*, 1927, nr. 6—7). Trebuie spus, totuși, că lucrurile nu se reduc doar la probleme de atelier. Privilegiul creatorului de a pătrunde în inaccesibil, de a trimite sonde dincolo de orizont, sfârșește prin a da inefabilului dacă nu un corp și o carnație, cel puțin o vibrație de neuitat. Tehnicile argheziene, în fapt, împletite, complementare, făcând ca incandescența vizionară (sau în accepție demiurgică *logosul*) și *slova făurită*, adică travaliul artistic, să acționeze convergent, coeficient, amplificând la maximum forța de reprezentare. Una din aspirațiile faurului e de a fixa prin *Cuvânt* — „Cuvânt“ se numește prefața la *Cărticică de seară* — tranzitoriul, incorporalul, fluidul, „micșorata subțirea și nepipăita viață...“ Câte o aluzie esoterică („Farmece aș fi dorit să fac...“) plasează actul poetic în vecinătatea magicului, a miracolului. Mai subliniat, ideea revine în *Vraciul*, acesta dezvăluind că posedă *chei* pentru „toate ușile-ncuiate“, și în plus : „*Cântare, cumpeni și măsuri / De prețuit cenușile necercetate / Din sufletul imponderabilei naturi*...“ De asemerea, el are : „Unelte cu-ascuțișuri și cu colți / Pentru găsit volumul, numărul și genul...“ Un creion ultrafin concurează altă dată, cu firul de păianjen. Transpus din cadrul dezbaterii metafizice în planul reprezentărilor plastice, dramaticul *Vreau să te pipăi și să urlu : Este !* vizează însăși esența marii poezii, imperiosul imbold spre curoaștere.

Scoase din matca lor de fiecare zi, restructurate, orientate pe alte direcții, mecanismele limbajului se întrec în a produce partituri de absolută noutate. Prinse în alte încheieturi, metafore ale spațiului, metafore personificatoare, metafore hiperbolizante sau cu alte finalități, sparg normele pre-argheziene, vestind instaurarea unei gramatici specifice. Iubirea se infiltrează ca un fluid vrăjit prin toate interstițiile materiei : „Cântecul tău a umplut clădirea toată, / Sertarele, cutiile, covoarele, / Ca o lavandă sonoră (*Morgenstimmung*). La ferestre, atârnă „iarba cerului albastră“ (*Incertitudine*) —, iar copacul „pierde foi de-argintărie...“ (*Din drum*). Genunchii unei fete sunt „copți ca grâul“ (*Creion*); veștmintele alteia — „halucinata științei“ — devin „dogoritoare“ (*Mireasa*). Ieșită din comun e capacitatea de a descifra existențele ascunse, larvare, misterioase —, vegetale și animale. Florile devin astfel „snopi de ochi galbeni, cu gene de lapte“ (*Tinca*); „cartofii sunt lehuzi“ (*Har*); deși nebăgat în seamă, un melc gândește la „o sută de vecii întregi“

(*Abece*); privirile cad pe cuvinte „ca niște albine albastre (*Mireasa*); „un păianjen, ca un neg / umblă lung în șase peri“ (*Seara*). Transferul de însușiri de la o categorie la alta — în modul transpozițiilor simboliste — nu cunoaște limite. Eminescu aștepta „să cadă nimicul cu noaptea lui largă“; la Arghezi, „nimicul trăsare nici nu știi de unde și cum...“ Printr-o sublimare de excepție, umbra emană arome ; mai mult încă, *parfumul umbrei* arzând, lasă „cenușă“. Nedespărțit, timpul se ține de oameni „ca un câine flămând“ ; alteori se materializează pluriform —, de unde „ora de *bronz*“, „ora de *catifea*“, „ora de *pâslă*“, „ora de *hârtie*“, „ora de *praf*...“ Romanticul vrea „o țandără de curcubeie“, „scamă de zare“, „drojdii de rouă“, „pulberi de fum“ (*Cuvânt*). Ocnașii poartă verigi la picioare și la „glezna mâinii“ (*Galere*); vitele „rumegă tăciuni și rugăciuni“ (*Cântec din fluier*). Fraza alunecă uneori în abstract, de unde „lumea numărului pătrat“ din *Ora târzie* sau „Păretele-i veacul pătrat / Și treapta e veacul în lat...“ (*Psalm*).

La început tumulturile argheziene se convertesc în imperative și invocări retorice, solemnitățile alternează cu pateticul. Primul vers, având funcția unui enunț, e punct de plecare al poeziei, nucleu genetic, dar și axă de susținere :

Dormiți, dormiți !
Hipnoza nopții suflă boare...
(*Binecuvântare*)

Infinit, infinit !
Adună-ți bolțile deodată...
(*Rugă de seară*)

Dormi la fereastra visului meu, țară...
(*Întâmpinare*)

Centrul de greutate, marcat printr-un vers rezumativ, sentențios, se deplasează alteori în final. La poetul *Cuvintelor potrivite* sonetul n-a avut trecere. L-a ignorat necontenit, însă insistența pe ultimul vers e cea practicată de marii sonetiști. Epifoneme memorabile confirmă știința argheziană a punctării esențelor :

Tu soseai din vieți, eu veneam din morți.
(*Morgenstimmung*)

Ia-mă-n brațe și ascunde-mă bine.
(*Duhovnicească*)

Dar spune-mi, la crepùscul, încet, sunt fericit ?...
(*Tu nu ești frumusețea...*)

Poetul s-a luminat din Anton Pann și Eminescu, dar și din alții. Echivalențe ale aromelor arhaice sadoveniene sunt la el ecourile din *Ceaslov*, *Acatist* și *Psaltire*, metaforele, multele titluri de poeme cu sonuri eclesiastice: *Buna-Vestire*, *Binecuvântare*, *Închinăciune*, *Heruvic*, *Heruvim bolnav*, *Muntele Măslinilor*, *Potirul mistic*, *Denie cu clopote*, *Înviere*, *Lumină lină*, *Rugă de vecernie*, *Litanie*, *Mânăstire*, *Icoană*, *Asceză*, *Epitaf*, *Pisanie*, *Duhovnicească*, *Ritm chirilic*, *Adam* și *Eva*, *Apocalips*, *Mitra lui Grigorie*, *Satan* și altele. Regimul lor semantic e diferit de cel invocând nestemate, oglinzi, feericul autumnal. În fapt simbolurile biblice rămân impresurate de mister, apropiate astfel imaginației mitice. „Nu-nchide ochii, nu adormi. / Ceasul e pe-aproape, pe-aci, / Trebuie să treacă. / Poate cam pe la toacă, / Poate cam între vecernii și utrenii, / Cam după amurgul cu mirodenii..."

Modernul din *Priveghere*, neliniștit, anxios, e contemporan imaginar cu Varlaam și Dosoftei. Forme verbale inventate adăugând nuanțe frapante, se încorporează memorabil rostiri necanonice: „Ramurile, poamele / Fac mierea, smirna și toate *aroamele*" *(Dragoste)*. Albinelor: „Li se-aștern ca pânzele / Toate *dupăprânzele*" *(Miere și ceară)*. În *Incertitudine*, „genele lui Dumnezeu cad în *călimărul*" poetului. În *Nostalgii*, vedem: „Un urs cu belciug, o maimuță paiață / ... Duși de-o *băietană* bălană..." În loc de trei degete ale mâinii drepte: *Treiburicele* închinăciunii s-au ros" *(Făclii)*. „Pițigoaie" și „paianjenițe" —, iată nuanțe de feminin născocite, argheziene numai. La o statistică provizorie, s-a observat că peste trei sute de adjective au funcții de epitete, fie ale grațiosului (*zvelt*, *ușure* acesta din urmă existând la Eminescu), fie ale grotescului și diformului (*strâmb*, *scălâmb*, *pieziș*, *slut*, *răscrăcănat*, *gârbov*), fie satirice. Simple ori duble, în serii ternare sau în lanț, asemenea epitetele punctează dimensiuni de reținut și în special sugerează plastic:

Pustnicii *tineri, triști și delicați,*
Păstra-vă-vor într-un sicriu de carte.
(Epigraf)

Și mă-nghite-ntreg, în haos,
Umil, senin și mulțumit.
(Rugă de seară)

Ascultă, harul a trecut prin ei
Virginal, candid și holtei,
Dumnezeiește.
(Har)

Ai vrea să-nceapă noaptea? Vrei?
Strânge-mi încet un deget, două, trei.
Neputincioase, somnoroase, putrede, slute.
(Dragoste)

Scânteieri nasc din încordarea unui Arghezi ciclopic, în luptă cu rigorile sintaxei, din demonia cu care căutând nexuri între idee, sentiment și cuvânt, acestea converg în veritabile unicate. Dacă în munca de atelier autorul *Cuvintelor potrivite* încearcă variante, dacă el recomandă altora „pieptănarea" stilului, nu mai puțin revelatoare este aluzia dintr-un *Abece*: „*Că din scrisele prea drese / Nici lucru prea bun nu iese...*" În ultimă instanță, disocierea între un Arghezi *poeta artifex* și celălalt, inspiratul, e ca și imposibilă, câtă vreme cuvântul și viziunea, solidare, se constituie în complexe indisolubile. „Unde cade accentul frazei să cadă și accentul ideii... Să nu treacă fraza peste idee și invers" —, nota bătrânul faur (1956). Zeci de mostre de dislocări topice, în mai toate volumele, probează libertățile pe care el și le ia, depășind cu mult precedentul eminescian! Intercalarea vreunui detaliu ori a unei explicații rupe ritmul, derutând: „Neprețuind granitul, o, fecioară! / *Din care-aș fi putut să ți-l cioplesc*, / Am căutat în lutul românesc / Trupul tău zvelt și cu miros de ceară". *(Jignire)*. Contorsiuni sintactice, anacoluturi, sar în ochi — în *Mâhniri*, în *Prințul*, în atâtea locuri din *Cuvinte potrivite*: „Pietrișul roșu, boabe, al grădinii, / Îi sunt, bătuți și risipiți, ciorchinii" *(Vânt de toamnă)*. Ori: „Ai bănuit că platoșa-i pătată, / Pe care odihnisești, cu rachiu" *(Inscripție pe un portret)*. Aplecat pe imnurile lui Dosoftei, fostul ierodiacon Iosif a putut reține din ele (ediția Bianu apăruse în 1887) mostre de inversiuni topice variate. Iată una în *Psalmul 31*:

M-am întorsu-mă-ntr-a mea mișelătate,
De mă spinul înghimpa cel de păcate...

O frazare de același tip era de găsit la Eminescu — în *Povestea magului călător în stele*:

Pe un tron, împăratul, de roșă mătasă,
S-așază, se uită-n marmoreii muri...

Pe deasupra unor texte a trecut, în alte moduri, suflul geniului eminescian, reminiscențe fiind detectabile în special în ceremonialul erotico-sentimental. În *Toamnă* —, printre altele: „Și de-am venit ca-n timpuri, a fost ca, înc-o dată, / S-aplec la sărutare o

frunte vinovată..." Eminesciene sunt apelurile astrale din *Vino-mi tot tu...*, blestemul și reproșurile din *Psalmul de taină*, unele ecouri din *Sfârșitul toamnei*. Efigia marelui romantic transpare în melancolica spovedanie din *Doliu* :

De-acum străină mâna ta
Iți va ședea deoparte,
Ca un condei, pe undeva,
Alăturea de-o carte.
Și ochii tăi, de gura ta,
Vor trece mai departe,
Decât un nufăr de o stea.

Orbit-a viața și, cu ea,
Și cântecul și luna,
Și unda-n care strălucea
S-a stins pe totdeauna...

TIMPUL RECAPITULĂRILOR. — Integrate unui *canto general*, volumele de sfârșit continuă, pe unele dimensiuni, direcții cunoscute, însă nici *1907*, nici *Cântare omului*, opere de conjunctură, nu ating cotele marii poezii. Ultimul deceniu arghezian, cu zvâcniri de artist verificat, a fost unul de goetheană contemplare a naturii și existenței, de melancolii și recapitulări în „fumegoasele oglinzi" ale memoriei, nu mai puțin unul de reafirmare multiplă a legăturilor cu *țara*. Pe urmele înaintașilor din *Gorjul de piatră*, autorul celor *Una sută una poeme* se întoarce la doine *(Da, e lung, Drumu-i lung, De la Jii, în drum)*, punând în pagină tristeți din anii războiului mondial al doilea : „Cătă-i calea, cătu-i drum, / Nu e vatră, nu e fum. / Maica plânge, pruncii strigă. / Au rămas în sate vii / Numai câteva stafii..." Tablouri de gen sunt unele texte din agitatul 1907, reconstituiri muzeale în nota dată de Caragiale și ceilalți, „peisaje" particularizate prin foc și moarte. Din autoexilul său helvetic, epistolele tânărului Arghezi relevau, în pas cu drama răscoalelor, solidaritatea cu insurgenții, care, jumătate de veac ulterior, îi vor solicita memoria : „Dintr-unul te faci sute, din sute iese gloata..." Un monumental *Pătru al Catrincii*, personaj de baladă ajuns în fața judecății — „gătit cu giuvaere, brățări și lanțuri grele" —, e înrudit cu justițiarii sadovenieni tipici. Într-o galerie paralelă, în linii parcă desprinse din desenele lui Daumier, se văd latifundiari, arendași, prefecți, avocați, jandarmi, alte elemente de contrast. Deși ciclul *Cântare omului*, un fel de „legendă a secolelor" în desfășurare

epică de la „noaptea oarbă" la conștiința unui destin asumat, a fost obiectul unui studiu sociogonic de Tudor Vianu, opera în ansamblu, rece, frizează didacticismul. Mersul pe verticală, apariția limbajului articulat, omul născocitor de unelte (primitivul *homo habilis !*) — acestea și alte aspecte sunt pretexte de meditație, de reflecție științifică neajunsă la „cântare" ; substanța poemului, între antropologia filozofică și evoluționismul modern, vizează devenirea temporală a speciei, prin acumulări progresive : „Și-a mai trecut o vreme, și zeci de vremi, și sute / Și mii de vremi, pe număr, în șir, nemaiștiute..."

Mai degajată e pagina dedicată Prometeului contemporan, demiurg și cugetător, *Cel ce gândește singur* — titlu apropiat de baudelaireanul *Heautontimoroumenos* ; analog, un text dintre cele mai citate, *Să ți-o sărut*, aduce laudă mâinii —, mâna care știe „să mângâie, să vindece, s-alinte", să gândească :

Dă-mi fiecare deget, din cinci, să ți-l sărut,
Și ție, fată zveltă, care-nvârtești în aer,
Ca o sfârlează, fusul pe firul tors din caier,
Și ție străduitul cu palma grea și tare,
Cu ele îmbrăcate, de fier, ca-n degetare...

Declarativ până la exces, punctat cu sentenții, limbajul imnic expus uscăciunii nu atinge freamătul unui Imre Madách din *Tragedia omului*. Nici substanța altor cicluri *(Frunze, Poeme noi, Cadențe, Silabe, Ritmuri* — apărute între 1961 și 1966) nu e mai densă, cântecul pe registre ample ivindu-se sporadic. Vocea e obosită, trupul împuținat, fenomen accentuat în *Noaptea* (1967), repetat în plachetele postume *Frunzele tale, Crengi*, și celelalte. Din nou *cântece, inscripții, psalmi, blesteme*, iarăși motive gnomice. Persistă mai vechii „vulturi", simbolizări ale înaltului, mesageri ademenind „pe creasta șuie" ; răzbat „vuiete line" și „mâhniri" ; privirile se-nțeapă în mărăcini și scaieți, rătăcesc în „beznă" și „ceață". Atinși de „lingoare", oamenii așteaptă „în lumină ștearsă, de faclă și feștilă arsă". Cusăturile de pe cămașa de borangic reprezintă „boance și crăițe și-albastre flori de ac". Între sfială și semeție, noii psalmi (chiar dacă nu poartă expres acest titlu) repetă știutele monologuri : „Te-am urmărit prin stihuri, cuvinte și silabe... / Încerc de-o viață lungă, să stăm un ceas la sfat / Și te-ai ascuns de mine de cum m-am arătat..." Angajat în variațiuni poticnite, cum sunt *Blesteme de babă, Dedicație* și altele, octogenarul din *Marile tăceri* vrea, oricât de târziu, „o coardă nouă la vioară..." Se simte însă fragmentat, împărțit, diminuat. Dispariția partenerei de viață —

„Paraschiva de la Bunești“ — intensifică depresiunea : „Mă chemi din depărtare și te-ascult, / N-am să te fac, pierduto, să mă aștepți prea mult...“ E *Ora confuză*, oră a resemnărilor și neliniștilor : „Nu aș voi nici să mă plâng și nici să gem, / N-aș mai voi acum nici un blestem. / Mi-e frică de ceva. Pe-aici, pe undeva, / Se tot petrece, tot câteva ceva... / Nimicul se-mplinește și se-ascunde...“

Pe „lăută“ învie amintirea răposatei, confesiunea *Mi-e dor de tine* fiind o patetică parafrază după Petrarca. Zilele rămase sunt pentru puritate, timp de confraternitate cu albinele, cu păsările, pretext de cântări simple pentru „pițuici“, pentru „copii“ ! : „Hai păsăruici, veniți din streașini multe...“ Câinele, văzut la modul franciscan, e „frate“ și prieten ; frați sunt și blajinii boi, cu care omul „se oglindește-alături“, în ciutura fântânii. În prelungirea vechilor *Hore* prind contur „capre, târle, oi în turmă“, dar ochiul e mohorât, acrimonios, iar reflexivul cugetă la incerte *Posterități*, pretext de inscripții : „Ferește-te la vreme, / Țărâna ce-ți rămâne să nu ți se blestème...“ Un lapidar *Trebuie* orientează în sens analog : „Realizează-te deplin. / Posteritatea-i buna amintire / Ce-o lași în lume după tine...“ O *Întoarcere la brazdă*, gândită cvasi-testamentar, reia suflul vechii *Întoarceri în țărână* din *Cuvinte potrivite* —, motiv de retrospecție calmă : „Pământ al țării mele și al meu, / Nu m-ai uitat ? E pasul meu. Sunt eu, / Cea mai nevrednică odraslă de plugar / Primește-mă, prea bunule, în brațe, la hotar (...) // Am tras și și eu în tine o brazdă, nu degeaba (...). / Primește-mă, Pământule, cu bine...“ Pe un fond de clarități autumnale, întoarse spre trecut, întrebarea *De ce-aș fi trist ?* dă curs unei remarcabile elegii, variantă a alteia din *Cuvinte potrivite*. Îndărătul întrebărilor din *Poate că este ceasul* se întrevedeau speranțe vagi, îndoieli :

Și de ni-s rupți genunchii de căile spinoase,
De ce pentru-ntristare să fie tot ce-a fost ?
Nu-i toamnă ? Să ne facem din noi un adăpost
Și s-adunăm deșertul, la cald, pe lângă case.

Să luăm cenușa stinsă pe vechile altare,
Să-i dăm din nou văpaia și-un fum mai roditor.
S-o-mprăștiem, sământă, pe șesul viitor,
Nădăjduind culesul târziu, cu întristare...

În *De ce-aș fi trist ?* răspunsul, amânat până la ultimul vers, rămâne în incertitudine. Mâhnirea e voalată :

De ce-aș fi trist, că toamna târzie mi-e frumoasă ?
Pridvoarele-mi sunt coșuri cu flori, ca de mireasă.

Fereastra-mi este plină
De iederi împletite cu vine de glicină (...)

De ce-aș fi trist ? Că pacea duioasă și blajină
Mă duce ca o luntre prin liniști de lumină ? (...)

Nu mi-e clădită casa de șiță peste Trotuș,
În pajiștea cu crânguri ? De ce-aș fi trist ? Și totuș...

Frondeurul de altădată, purtătorul de energii chtoniene, se instalează aparent în mioritic și cânt. Se manifestă încă o dată una din dominantele psihismului arghezian, care, neajuns la unitatea eului interior cu dumnezeirea, nici la cea a perfectei consonanțe cu natura, evită totuși tenebrosul, nuanțele sumbre. Greu de spus dacă, finalmente, el își clarifică statutul ontologic. Neîmpăcatul nu-și mai pune întrebări ; el neagă, iar negația și-o justifică într-un mod ori altul. Reiteratele întrebări argheziene demonstrează prezența dubiului nerezolvat, neistovita luptă cu sine. Masca, aceeași până la sfârșit, se urzește în continuare pe conflicte știute ; moartea, situație limită, pune mai insistent în chestiune antinomiile dintre *oră* și *veșnicie*. Vechiul personaj Arghezi, cel împărțit între o așteptare frustrată și expansiune, sfârșește prin a fi mai degrabă un elegiac, un melancolic asumându-și condiția, decât omul tragic din câteva mari poeme zbătându-se între sublim și teluric. Până și senzația înaintării în intemporal e scutită în fond de seisme, de traume violente, nimicitoare. Întrebările, suspinele, anxietățile se subordonează reveriei, privirii care decomprimă, sugerând deschideri noi, modelând în sensul concilierii. Nu s-ar putea spune că viziunile negre favorizează în final reprezentări în pastă densă, noptatecă ; de altfel peste întreaga operă persistă, în ciuda materiei grave, a pasionalității și vijeliilor sângelui, lumina orelor însorite, uneori cu transparențe de acuarelă. Nu o dată Arghezi se întâlnește cu Sadoveanu în preajma misterelor, dar fumul, negura, pâcla, ceața nu durează, reverbațiile acestora făcând să acționeze asupra noastră mâhniri de un impresionism învăluitor. Hotărât, demonia argheziană nu vine din întunecimile infernului.

Cercul se închide pe vechile îndoieli de artist. Nu sunt uitate însă momentele de plenitudine, elocventă fiind în acest sens inscripția dedicatorie la *Noaptea*, afină popularului *Testament* : „Nu vreau răsplată alta, cuvintele mi-ajung, / Că rănile din suflet cu șoapta vi le ung...“ Alte explicații se alătură : „Obiceiul mă învață / Să încep cu o prefață...“ Lui Verlaine îi datora poetul ideea de *cântec fără cuvinte* („cântec mut“, „cântec cu gura-nchisă“), dar și practica prologurilor la volume ; în esență, prefețele la *Flori de mucigai* și

Mărțișoare, la *Hore*, la *Una sută una poeme* și altele depun mărturii despre drama incomunicabilului: „Poema visului mă doare / Că nu se poate-n ac urzi, / Cum se urzește-n fir o floare / Pe o mătase-n zori de zi..." În considerațiile *Dintr-un foișor*, ezitările în fața foii albe erau hiperbolizate: „Scriu de patruzeci și cinci de ani și nici astăzi nu știu cum se începe o pagină, după ce am scris zeci de mii, fără să știu nici pe acelea cum le-am scris și am rămas debutant în perpetuitate, iritat de suficiența arogantă și de atitudinea de omnipotență a majorității confraților mei. Mai mult: nu știu cum să scriu o frază?"... Aceleași șovăieli într-un poem din final, *Frunze pierdute*:

Cincizeci de ani, de când încerci, mereu,
Condeiul, gândurile și cerneala,
N-au mai ajuns să-ți curme, fătul meu,
Frica de tine și-ndoiala.

Te temi și-acum de ce te-ai mai temut.
De pagina curată și de rândul,
Și de cuvântul de la început.
Te sperie și litera și gândul (...)

La fiece cuvânt, o șovăire
Te face să tresari și-ai aștepta.
Parcă trăiești în somn și-n amintire
Și nu știi cine-a scris cu mâna ta...

Ar mai fi de menționat o altă față a poetului, cea de traducător (în 1913 el semna o tălmăcire din Whitman), mișcându-se dezinvolt pe partituri străine. Și nu trebuie omise selecțiunile din propria-i operă, difuzate în versiuni străine, printre traducători fiind Maria Teresa León, Rafael Alberti, Rosa del Conte, Luc-André Marcel, Mario de Micheli, Anna Ahmatova, Yannis Ritsos și alții. Cu aripi bătând spre etern, olar și grădinar, cântăreț al cuibului familial și vraci, intonând psalmi și întristându-se de prevestirile morții, polifonicul Arghezi se înscrie pe una din traiectoriile cele mai înalte ale verbului românesc. Dacă proza lui de întindere nu dispune de virtuți identice, poezia argheziană, în realizările validate de timp, e una dintre acelea care propulsează o literatură națională în universal.

LUCIAN BLAGA SAU DESPRE NEBĂNUITELE „EURI"

Înc-odată, iar și iară,
a cunoaște-nseamnă iarnă,
a iubi e primăvară.
(PRIMĂVARĂ)

Înfățișare statuară de consul roman, cum l-a fixat în bronz Romulus Ladea, dar părând că trece pe deasupra lucrurilor, în urmărirea a ceva nedeslușit, dincolo de orizont... Umeri largi de gimnast, brațe osoase, degete delicate; Lucian Blaga era făcut să reprezinte unicitatea. Fotografiile, la vârste diferite, îi pun în relief ochii — căprui, „între galben și brun", precizează el — ochi mari, rotunzi, fosforescenți, arzând intens; privire vie, întoarsă spre interior. Solemnitatea mișcărilor, masca indescifrabilă, mereu în așteptarea unui răspuns hotărâtor, a cuvântului magic, străbătător prin timp, sunt stigmele cuiva care se redefinește perpetuu. Tăcerea lui Blaga, compactă, încordată, trudnică, înșelătoare ca liniștea de stâncă a muntelui, e sfâșiată mereu de furtuni, asediată de fulgere. Furtuni ale sângelui fierbinte: „Nu-mi presimți tu *nebunia* când auzi / cum murmură viața-n mine?... / Nu-mi presimți tu văpaia?..." Furtuni în conștiința întrebătoare, excedată de dubii... Chiar jocurile, acaparante, chinuitoare, aparent nevinovate, sfârșesc în mâhniri negre, prelungite. Aventurile lui în spații intramundane au drept pandant altele, în labirintul lăuntric, temerare toate, toate sub semnul contradictoriului. Viziunilor fulgurante, iluminărilor de-o clipă, exaltărilor, le urmează „explicații", paranteze încetinitoare care, departe de limpeziri, reconfirmă permanența stărilor conflictuale. Între generații alternativ-simbolice cum sunt *Zamolxe* și *Meșterul Manole*, nume incitând spre absolut, fiecare vizând revelații de alt mod, un Blaga încercuit de mister cantonează în miraj: în mit, adică. Apologet al tainicului —, ermetismul, totuși, îl irită. Obsedat de amintirea unității primordiale a ființei, necontenit în căutarea cărării pierdute, contemplativ, ușor fantast, el pune în pagină un limbaj de mirări și tristeți, un *nou stil*, deși cu vibrații de foarte de mult. Pulsul frazei ambiționează să sugereze inexprimabilul. Prin lipsa artificialului, prin simplitatea modulațiilor, rostirea amintește de-

senele primitivilor — vechi sau noi —, la care linia spontană, sigură sau tremurată, păstrează palpitul inimii.

„Sensuri ascunse, ce ar putea să fie formulate în chip abstract, nu se găsesc în poezia mea decât ca alunecări, pe care eu însumi le condamn. Toate sensurile — ni se spune — țin de domeniul unei sensibilități metafizice ce coboară în adânc și vine din adânc, ele n-au confinii cu înțelegerea filozofică discursivă...“ Estimat, pe de altă parte, după ținuta exterioară (uneori, costum cadrilat, pantalon bufant de turist englez), modernul Blaga pare un obișnuit al bulevardelor și automobilului. Gânditorul e însă adeptul umbletului pe jos, al cunoașterii directe, el „iscodind“ programatic „locurile cele mai retrase din preajma cetății, câmpul, vegetația, dealurile, viile, crângurile, apele“. Descifrarea lucrurilor pasagere, în raport cu ceea ce durează, îi umple programul : „Nu este drum subt soare sau cărare adumbrită, de unde să nu mă întorc acasă cu existența sporită de câte un stih (...). De la forma versului liber, în ritmuri abrupte, trec tot mai mult la forma clasică, căutând totuși să păstrez și să amplific modernitatea expresiei. Pe drumuri subt soare, sau pe cărări adumbrite, mă simt redat rostului meu de ziditor...“ În ultimă instanță, „existența creatoare“ e o formă a „existenței eroice...“ Și tot în *Elanul insulei* —, pe tema zidirii : „Singura lucrare omenească ce poate să țină loc de lucrare salvatoare din inițiativa divină este creația spirituală...“ Precum la polivalenții din *cinquecento*, la Blaga *patima clădirii*, „coborâtă de aiurea în om, e foc ce mistuie preajmă și purtător...“ Bântuit de febre, ispitit de *pathè* și *daimonion*, *Meșterul Manole* (ale cărui vorbe le-am citat) e, din toate figurile remodelate de el, poate cea mai analoagă sieși. Prin *demonia* stând la originea actului creator și pregătindu-l, calitate văzută goethean, ca *înfăptuire* „cu desăvârșire pozitivă“, prin tentația ilimitatului și autodepășirii, autorul *Nebănuitelor trepte* concurează tacit cu legendarul constructor. Spațiul *Poemelor luminii* e un spațiu-matcă, în înțelesul că *pașii profetului*, drumurile spre *curțile dorului*, angoasele *marii treceri* și celelalte, toate derivă de aici ; ca și parabola din *Zamolxe*, ca și tezele din *Eonul dogmatic* și *Cunoașterea luciferică*, toate sub bolta aceluiași sistem, idealist în esență, cu același liant metafizic.

Relieful creatorului, inconfundabil, e dintre cele ce nu se uită. Chiar când crispat hamletizează, scindat între „scepticul nu cred și tragicul vreau să cred !“, chiar când, descumpănit, jertfește deznădejdii, lui Blaga îi este proprie o forță de iradiere imensă, inepuizabilă, semn al naturilor diferențiate.

Filozoful cu studii riguroase, doctor al Universității din Viena, aspiră necontenit la o vedere excepțională, extra-retiniană, cu posibilități de pătrundere dincolo de lumea fenomenală, în desfășurările ei secrete. Năzuință irealizabilă, cât timp *Veșnicul* stă în bezne, protejat de învelișuri suprapuse, în sfere impermeabile : „Nu-l vede nimeni, nimeni — / și totuși află-l fiecare...“ În această accepțiune, *a afla* e (oarecum) sinonim cu *a simți*, cu *a intui*, a percepe metafizic, irațional —, tentativă deșartă de-vreme ce mereu intervin noi *văluri de nepătruns*. De la sine înțeles că Blaga-poetul „traduce“ pe Blaga-filozoful. Explicitarea procedeului face obiectul unei concise postume — *Stihuitorul* :

Chiar și atunci când scriu stihuri originale
nu fac decât să tălmăcesc.
Așa găsesc că e cu cale.
Numai astfel stihul are un temei
să se-mplinească și să fie floare.
Traduc întotdeauna. Traduc
în limba românească
un cântec pe care inima mea
mi-l spune îngânat suav, în limba ei.

Reacțiile dubitative argheziene, în așteptarea unui *Este* pipăibil, sunt, în fond, și ale lui Blaga în căutarea absolutului : „O, voi ajunge, voi ajunge / vreodat' pe malul / acelei mări pe care azi o simt, / dar nu o văd ?“ *(Scoica)*. Un mag, un bătrân vraci, vorbește de un *văl* universal, scut ostil privirii, „păienjeniș ce-ascunde pretutindeni firea...“ A *simți* se dovedește, mai mult încă, motiv de aproximări, de înșelări și îndoieli. În „aprinse dimineți de vară, mă simt un picur de dumnezeire“ — notează contemplativul din *Pax magna*. Lângă iubită, în alt text *(Sus)*, îndrăgostitul se simte „nespus de-aproape de cer“, dar imediat același *simt* reinstituie obstacole : „vălul ce preface în mister / tot largul lumii“ — e urzit din podoaba capilară a iubitei *(Dar părul tău)*. Ideea, anterior valorificată în baudelaireana *La Chevelure*, va reapărea, sub titlul *1932*, la Giuseppe Ungaretti :

Când orice lumină s-a stins
Și nu-mi văd decât gândurile,

O Evă îmi pune pe ochi
Vălul paradisurilor pierdute.

PERENITATEA MITICULUI. — După Eminescu, autorul *Nebănuitelor trepte* e personalitatea cea mai productiv-interogativă din literatura noastră. Întrebări existențiale complementare lasă în urmă fenomenologicul curent, suprafețele concrete ale lucrurilor pentru a sonda esența inaccesibilă, numinosul fără reprezentare tangibilă :

Dar munții — unde-s ? Munții,
pe cari să-i mut din cale cu credința mea ?
Nu-i văd,
îi vreau, îi strig și — nu-s !

Invizibilii munți ai lui Blaga sunt tot una cu *piscurile* năzuite de Arghezi, înrudiți, totodată, cu abstracții *munți în spirit* ai lui Ion Barbu, la câteștrei acționând aceeași simbolistică, dacă nu neapărat apropiată sacrului, oricum cu identice impulsuri spre transcendent. Incontestabil însă, cel mai afin lui Blaga ca viziune și sensibilitate mitico-magică, în detectarea forțelor montane ascunse, e Sadoveanu. Îi leagă, prin intermediul lui Eminescu, ideea de munte-cetate, de munte psiho-cosmic, mai pregnant încă ideea de *Munte vrăjit*, subliniată de Blaga în chiar titlul unei poezii. Normal deci ca în imaginarul său mitic să găsim drept pulsații inițiale impresii puternice din copilărie, de la „marea întâlnire cu muntele", moment evocat în *Hronicul* și *cântecul vârstelor*, tărâm despre care se auzeau atâtea și „al cărui zvon l-am acceptat ca o țintă de dor chiar și în visuri..." Deschis uimirilor primei vârste, „purtat de ochi și de închipuire", privitorul din Lancrăm se pătrunsese „cu și fără fabulație, de vraja și de primejdia Muntelui". La „capătul vederii", munții profilați în albastru anunțau o „margine" — marginea lumii — și propuneau o rampă, o scară de basm spre cer. Și Sadoveanu, și Blaga au fost marcați, la niveluri diferite, de ceea ce filozoful, pasionat de morfologia culturii, numește *orizonturile inconștientului ;* în formularea lui, apropiată unui Jaspers, orizonturi ca acestea fac parte din „ființa și substanța vieții noastre", în timp ce „orizonturile de *peisaj* ne țin de efemer, legați doar printr-un sentiment oarecare, printr-o amintire, prin cine știe ce obscur alean, sau prin nimic..." *(Între peisaj și orizont inconștient).* Ca unul care unifică simbolic timp și spațiu, „muntele iubit", cu rezonanțe imemoriale, participă la un sugestiv mit al Omului, practic la un etnomit ; intră în joc, totodată, *anamnesis*-ul platonician, poate și ecouri din *Muntele runelor (Runeberg)* al lui Ludwig Tieck :

În apropiere e muntele meu, munte iubit.
Înconjurat de lucruri bătrâne
acoperite cu mușchi din zilele facerii,
în seara cu cei șapte sori negri
cari aduc întunericul bun,
ar trebui să fiu mulțumit.
Liniște este destulă în cercul ce ține laolaltă doagele bolții.
Dar mi-aduc aminte de vremea când încă nu eram,
ca de-o copilărie depărtată,
și-mi pare așa de rău că n-am rămas
în țara fără de nume...

Iată deci un timp curgând spre trecut și un spațiu *innommé*, cu aura lor de hieratism. E, la Blaga, o dublă existență, oscilând mereu între veghe și vis ; mereu tentat să evadeze din istoricitate, el se regăsește uimit „în tot ce este" —, privinduse în lucruri „ca într-o magică oglindă". În „cercul" de mit al muntelui, *liniștea* e doar aparență, nu moment de conciliere a contrariilor, nu pace definitivă. Antinomice sunt, ca urmare, modurile în care munții pun în mișcare imaginația : iată-i o dată „grămezi de plumb, grămezi de lut" căzute din nori, altă dată (într-un *Răsărit magic)* embleme ale sacrului, realități imateriale, aeriene, străvezii, concurând cu puritatea reprezentărilor eminesciene din *Miradoniz :*

Sus în lumină ce fragil
apare muntele !
Cetatea zeilor din ochi de copil
ușor se sfarmă ca mătasea veche.
Materia ce sfântă e,
dar numai sunet în ureche...

Spre muntele esoteric, tărâm al „odihnei veșnice", mijlocitor între pământ și cer, au tins, cultivând muțenia, ucenicii lui Zamolxe („asceți de piatră") și asceții taoiști ; — și unii și alții în căutare de sine prin meditație și interiorizare, fascinați de miturile originare. De la *Getica* lui Pârvan până la doctele interpretări despre Zalmoxis ca divinitate chtoniană, datorate lui Mircea Eliade, lui I. I. Russu și altora, lumea lor a nutrit tot felul de ipoteze. Când ca filozof al culturii descrie dominantele psihismului getic, Blaga, în dezacord cu Pârvan, se lasă dus de ficțiune, tentat de ceea ce el credea a fi fost fondul abisal, în speță sufletul înaintașilor. În propria-i *Getica*, eseu de dimensiuni restrânse, transpar

ecouri străvechi, fabulații despre peșteri, similare celor valorificate de Sadoveanu în *Creanga de aur* și *Izvorul alb*, ori în *Nunta domniței Ruxanda*, mituri și credințe perpetuate vorbind de un același substrat matricial. La credincioșii lui Zamolxe, notează Blaga, calea spre lumea purificată „de dincolo" trece prin peșteri sau prin „guri de plai"; timpul lor are „alt ritm, mult mai încet", încât, condensată magic, „o clipă din celălalt tărâm poate să însemne un veac pe pământul nostru..." Afirmația din *Saeculum* (iulie-august 1943) fusese devansată poetic în *Munte vrăjit* — un veritabil text-demonstrație:

Intru în munte. O poartă de piatră
încet s-a deschis. Gând, vis și punte mă saltă.
Ce vinete locuri! Ce vreme înaltă!
Din ferigă vulpea de aur mă latră.

Jivine mai sfinte-mi ling mâinile: stranii,
vrăjite, cu ochii întorși se strecoară.
Cu zumzet prin somnul cristalelor zboară
albinele morții, și anii. Și anii.

Pentru Mistral ambianța rustică de la Maillane, pentru elvețianul C. F. Ramuz podgoria de lângă Lausanne, fiecare din ele marcând o biografie, reprezintă *le terroir*; acolo ei respiră natura, acolo se pasionează ei de peisajul concret. Vechiul Lancrăm natal, sat-matrice îndărătul căruia, în viziune dilatantă, intuim satul transilvan în genere, e pentru Blaga orizont spiritual, document antropologic și reper metafizic; mai mult încă — „un fel de centru al lumii", unde omul „se plasează pe sine de asemeni în centrul lumii..." Identitatea și-o întrezărește poetul marii treceri lângă „arhaice izvoare", în „experiența vie", perenă, repetată ciclic. „Eu cred că veșnicia s-a născut la sat" — notează el în *Sufletul satului*, dând curs unei teze din propria-i filozofie a culturii. Ideea, amplificată în *Elogiul satului românesc* (discurs de recepție la Academie, la 5 iunie 1937), constituie linia de forță a unui *Weltanschauung* impregnat de sufletul și timpul lucrurilor vitate. Câteodată „cuvintele seacă", alteori ele nimeresc alături, palide, devin șovăitoare, inerte, neputincioase. *Sufletul satului* își asumă atunci funcții hermeneutice, favorizând o simultaneizare mută cu întreaga-i mitologie. Două scurte improvizații, distanțate în timp, au titlu comun: *9 mai*. Evocându-și tinerețea, memorialistul din *Hronicul și cântecul vârstelor* (apariție postumă) punea ca epigraf inscripția 9 mai 1895 — data nașterii lui:

Sat al meu, ce porți în nume
sunetele lacrimei,
la chemări adânci de mume
în cea noapte te-am ales
ca prag de lume
și potecă patimei.

Spre tine cine m-a-ndrumat
din străfund de veac,
în tine cine m-a chemat
fie binecuvântat,
sat de lacrimi fără leac.

Menționatul *Prag de lume* e o categorie existențială particulară, marcând nu o cale spre prezent, ci dimpotrivă instalarea în poveste, într-un orizont mitic, urmând chemărilor *mumelor*. Despre mitul acestora, traducătorul lui *Faust* vorbea admirativ, *mumele*, pomenite întâi de Plutarch, fiind la Goethe niște *Urmutter*, forme iconice suple, forțe care „circumscriu prototipurile ființelor și lucrurilor, fenomenele originare..." Toată gândirea lui Blaga confirmă, de altfel, tendința despărțirii de timpul profan, istoricizat, și în paralel fascinația unui timp sacru. Linia demarcativă în relația sat-oraș, detalia el — în amintitul *Elogiu* academic —, e precumpănitor de natură spirituală, de unde „orizonturile vaste ale creației populare în poezie, în artă", o „trăire care participă la totul, siguranța fără greș a creației, belșugul de subînțelesuri și de nuanțe, implicațiile de infinită rezonanță și însăși spontaneitatea neistovită..." Gânditorul format într-o universitate străină, ulterior reprezentant diplomatic în diverse centre europene, peregrinează imaginar, de unul singur, în orizont retrospectiv, instalat într-un *timp-cascadă*, propice re-inițierii în esența începuturilor. Trăirea în „raport de supremă intimitate cu totalul", consideră el, e privilegiul zării deschise, în care *copilăria* și *satul* sunt realități complementare, „alcătuind un univers inseparabil". La celălalt pol, citadinul, în special cel din megapolisul modern, se zbate „în fragment, în relativitate, în concretul mecanic, într-o trează tristețe și într-o superficialitate lucidă..." De o parte deschidere spre infinit și totalitate, „determinante stilistice" colective, o conștiință atemporală înregistrând greu „marile procese ale istoriei", de alta limitele, calculul, un pozitivism deliberat, refractar cunoașterii mitice. Tangențele cu scepticismul unui Miguel de Unamuno, al cărui iraționalism frizează tragicul, nu sunt tangențe de sistem.

Blaga vede salvarea omului modern în reorientarea spre totalitatea pierdută ; omul lui Unamuno își diminuează neliniștile prin concilierea discordanțelor dintre corp și spirit.

Din altă perspectivă, un sociolog, Henri H. Stahl, observa anterior (1935) trăsături ale *Satului* ținând de fondul arhaic, dar cu alte reverberații existențiale decât în *Spațiul mioritic* al lui Blaga. Satul, constata Henri H. Stahl, nu diferit de acesta, constituie „o structură socială și o mentalitate aparte", însă nimic din duhul lui nu străbate în curentele de opinie publică". La modul practic, normele comunitare, etice sau de alt gen, probează că „la sat nu există persoane a toată-cultura sătească, depozitară fiind însăși obștea". Subzistă astfel în timp o „mentalitate colectivă", un cadru în care individul repetă, ceremonial, ritualic, „gesturile cuvenite" — la evenimente ca nașterea, nunta sau moartea ; obștea se închează perpetuu „cu fiecare prilej nou (...), pe temeiul unei memorii sociale deosebit de atente, așa cum numai civilizațiile pe bază de tradiție orală o pot avea". Acționează acolo, constant, tipic „un fond comun străvechi", reflectat în credințele „despre moarte, despre puterile nevăzute, bune și rele, care ne stau deasupra". Iarăși consonanță cu Blaga : în cadrul comunității constituite de secole există „o putere creatoare pe care nu o au mediile orășenești, îmbolnăvite de frământările prea mari spre o individualitate care se cere înfăptuită chiar cu prețul unei grotești originalități sau unei istoviri fără leac..." Satul văzut de sociolog era, firește, unul real, concret, tangibil ; la Blaga interesează altceva, *Satul-Idee*, un sat a cărui „matcă stilistică" poartă „pecetea unei unități" cu rădăcini în mister, de unde ecouri de păduri arhaice neprihănite, linii de forță ducând în imaginar, simboluri vizând extatismul. Dar un astfel de tărâm de „geografie mitologică", „centru al lumii", mai degrabă „sat dacic preistoric" decât unul *românesc actual*", nu e caracteristic, ripostează sociologul iar Blaga, receptiv, concede că obligația lui Henri H. Stahl merita atenție.

Cu riscul amplificării acestei paranteze, ni se pare util să observăm că într-un eseu din 1943, *Permanența preistoriei*, filozoful culturii emitea considerații mai realiste, în orice caz mai nuanțate decât în cunoscutul *credo* din 1937 care fusese *Elogiul satului românesc*. Gânditorul se explică. L-a interesat doar *ideea de „sat"*, stabilirea tipului de *cultură minoră*, de unde concluzia că „satul este, în esență, preistoric" —, termen fără substrat peiorativ. Intervin, totuși, criterii subiective : „Intuiția ne-a spus că nu trebuie neapărat să facem studii de interes statistic, de sociologie rurală, pentru ca să ajungem la o definiție a *satului-idee*. Și am ales drumul mai simplu, dar mai rodnic, pe care l-am ales. Am încercat să ne transpunem în amintirile din copilăria ce am petrecut-o la sat și să lămurim ce însemna pentru noi *satul, atunci*. Recunoaștem că astfel deplasam satul spre preistorie, dar aceasta era singura cale să obținem descrierea unui tip aparte de cultură..." Nu numai că nu „subprețuiește" preistoria, dar fondul complex, mentalitățile și structurile acesteia se prelungesc subconștient în istorie —, preistoria și istoria putând fi privite în „raporturi de permanentă coexistență". Delimitare interesantă, satul real, autentic, trădează anumite „raporturi posibile între istorie și preistorie" ; celălalt sat, *satul-idee*, „cu cosmocentrismul său, cu geografia sa mitologică, cu gândirea sa mitică și magică", reprezintă — în raport cu un „câmp istoric" — o persistență a preistoriei.

Reintegrarea în elementar, implicit într-un alt ethos decât cel al civilizației citadine, ar favoriza, în consecință, găsirea sinelui organic, adecvat spațiului. Individualismul, sortit prăbușirii ca unul care și-au istovit „posibilitățile" obișnuite, „cade în patologie" ; de aici, necesitatea unui „drum de scăpare" —, filozoful propunând „jertfirea individualității ca individualitate și prefacerea ei în forță pusă în serviciul unui gând care o întrece..." Remodelare, așadar, prin adeziune la o „alcătuire colectivistă-spirituală, învingerea Eului prin stilizare interioară *sub specie absoluti*, organizarea lăuntrică a sufletului printr-o credință impersonală, etica anonimatului" *(Stiluri fundamentale)*.

Ecourile, în poezie, sunt izbitoare. Monologul neîntrerupt, întrebările, răsucirile, dubiile, căutările, indică multiplu regretul timpului originar, apropiat mitului, speranța regăsirii esențelor prin „botezul cu pământ" ; altfel spus, prin revenire la experiențele primordiale, la stratul *mumelor*. Dar gestica multimilenară repetitivă, la care se face aluzie într-un poem *(Am înțeles păcatul ce apasă peste casa mea)*, este ea realmente exemplară ? Textul în cauză e doar semnul unei nostalgii durabile :

O, de ce am tălmăcit vremea și zodiile
altfel decât baba ce-și topește cânepa în baltă ?
De ce am dorit alt zâmbet decât al pietrarului
ce scapără scântei în margine de drum ?
De ce am râvnit altă menire
în lumea celor șapte zile
decât clopotarul ce petrece morții la cer ?
Dă-mi mâna ta, trecătorule, și tu care mergi
și tu care vii.

Toate turmele pământului au aureole sfinte
peste capetele lor.
Astfel mă iubesc de-acum :
unul între mulți,
și mă scutur de mine însumi
ca un câne, ce-a ieșit dintr-un râu blestemat...

Nici baba, nici clopotarul nu țin, totuși, de o lume neproblematică. Elementaritatea nu presupune, practic, absența întrebărilor fundamentale.

ÎNTRE LUMINĂ ȘI ÎNTUNERIC. — Pe lângă o „sinceritate înduioșată“, N. Iorga, impresionat, semnala, elogiind *Poemele luminii*, un mare „simț al misterului“ —, particularități care până atunci (1919) „nu se mai întâlniseră în aceeași măsură la poeții tineri...“ Elocventă, dominantă nu numai în poezie, dar și în filozofia lui Blaga, relația *lumină-mister* nu pune distanțe între el și Arghezi și Sadoveanu, dimpotrivă, frapanta biopolaritate, vizibilă în proporții diferite la fiecare dintre acești exponenți ai psihismului românesc, îi apropie. Coincidență desigur, concomitent cu apariția *Poemelor luminii* debuta la Iași, la *Însemnări literare*, cu un imn *soarelui*, un nou poet, Al. Philippide. Masca specifică lui Blaga-poetul e a unui muncit de probleme, frământat sau exaltat, neliniștit dar cu clipe de tandrețe ; la antipodul portretelor romane, statice, eternizate în marmură sau bronz, efigia sa lasă loc ondulațiilor perpetue, oscilațiilor între enigmă și certitudine. În cazul lui Blaga, *mintea*, simbolizare a luminii, nu numai că nu risipește cețurile, necunoscutele, din contra, le potențează. Nu apropierea pozitivă, metodică, de lucruri, nu raporturile controlabile, ordinare, dintre ele interesează, ci forțarea limitelor, înscrierea în abisal și transcendent. Cunoașterii paradisiace, la care se accede prin solidarizare cu realul, Blaga îi preferă inserția (luciferică) în orizonturile misterului, în ceea ce se ascunde în ele, obstacolând calea spre absolut. Poezii care se numesc *Lumina*, *Lumina de ieri* sau *Lumina paradisului*, pot fi citite ca momente revelatorii, dar și ca expresii ale relativității în raport cu ne-lumina. Patetica declarație *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* poate fi citită, la rândul ei, ca o artă poetică, dar mai degrabă ca program metafizic vizând dezmărginirea. Ca uvertură la întreaga operă a poetului, pagina în cauză introduce, asemenea hölderlinianului *Cântec de ursită al lui Hyperion*, în substanța uneia dintre cele mai tulburătoare aventuri intelectuale moderne.

Toată creația poetului confirmă drama eului scindat, tăiat în două, mai corect spus a omului în căutarea unui limbaj conciliator, potrivit cu propriu-i destin. De remarcat că primul cuvânt, din cel dintâi volum al său, este „Eu“ : *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii...* Un „Eu“ care față cu limitele condiției umane se inspiră dintr-o morală a sfidării, voindu-se consonant cu ritmurile cosmice, aspirând să unifice diversele „Euri“, fiecare din ele cu altă densitate. A acționa, anterior existențialiștilor, împotriva datului și fatalului, a opune eșecului revolta lucidă, a fi un factor creator și nu doar unui receptor, toate acestea într-un limbaj de fervori și viziuni grandioase, a face din monolog o neîntreruptă *conversație* și în special o formă de non-abdicare, iată note anunțând, de la primul poem, o morală, o filozofie și implicit o nouă accepțiune a devenirii întru Frumos. Titanismul romanticilor, de la Byron și Hugo până la Eminescu, reactivează, la Blaga, într-o retorică a veacului :

Lumina altora
sugrumă vraja nepătrunsului ascuns
în adâncimi de întuneric,
dar eu,
eu cu lumina mea sporesc a lumii taină —
și-ntocmai cum cu razele ei dalbe luna
nu micșorează, ci tremurătoare
mărește și mai tare taina nopții,
așa îmbogățesc și eu întunecata zare
cu largi fiori de sfânt mister,
și tot ce-i nențeles
se schimbă-n nențelesuri și mai mari
sub ochii mei —
căci eu iubesc
și flori și ochi și buze și morminte.

Revolta existențialiștilor, fapt cunoscut, se convertește inevitabil în disperare, neînlăturând deloc obsesia eșecului. La Blaga, asemenea lui Eminescu, salvarea vine dinspre natură, aceasta purtătoare de *sfânt mister*, altfel spus deținătoare de forțe compensatorii păstrând puritatea deplină a începuturilor. Spații impregnate de mister descoperea Eminescu în tulburea, legendara lume a Walhalei ori în cea a lui Zamolxe ; spre aceasta din urmă merg și pașii lui Blaga. Însinguratul Rilke vedea în nepătrunsa *Obscuritate a originilor* un văl, imens, împrejmuitor al lumii, dincolo de care „nimeni nu știe nimic...“ Afirmând că lumina sporește dimensiunile lucru-

rilor tainice, prin semnalarea de noi mistere, Blaga relua o idee schiță aforistic în *Pietre pentru templul meu,* plachetă lansată concomitent cu *Poemele luminii.* „Datoria noastră în fața unui adevărat mister — se spune acolo — nu e să-l lămurim, ci să-l adâncim și mai mult, încât să-l prefacem într-un mister și mai mare..." Autorul *Poemelor luminii,* care de „prea mult soare" nu poate vedea stelele din sine însuși, nu e, sub acest aspect, un cap de serie. „Să părăsim regatele luminii" — spusese Novalis în a șasea *Noapte.* Courbert, pictorul, se plângea că vede prea limpede: „...ar trebui să-mi sparg un ochi". Germanul Hans Carossa va constata la rându-i că „misterul luminii e de nestrăbătut..." Mai aproape încă de Blaga e Mircea Eliade; nici o îndoială că misterul invocat de către poet este totuna cu sacrul eliadesc. O scurtă precizare a lui Eliade — în *Fragments d'un journal,* 1973 — se dovedește nu numai în spiritul, dar chiar în litera poetului: „Când o latură a *sacrului* se manifestă (hierofanie), ceva se oculteză în același timp, devine criptic. Aceasta este adevărata dialectică a sacrului: prin simplul fapt de a se *arăta,* sacrul se ascunde..."

Lăsând necontenit o perspectivă deschisă mirajului, la Blaga *arată-te* și *ascunde-te* indică, în fapt, balansul între un *daemonium meridiani* și incertitudinile de la *amiaza somnului.* Demersurile conștiinței incendiate, în desfășurări opoziționale, ilustrează neîncetat drama Eului sfâșiat, împărțit între relativ și absolut, refractar ambiguității dar nedepășind-o. Înainte de Blaga —, Ion Vinea invoca în două poeme, *Pasărea de aur, Pasărea măiastră.* În viziunea lui Blaga, o *Măiastră,* „întruchipată în aur" de către un Brâncuși posedat de „amintiri bizantine", pasăre devenită — în *Lauda somnului* — un fel de emblemă universală a zborului, pare a face simbolic legătura între pământ și cer, idee de altfel comună celor mai diverse mitologii (copacul, vâscul, ciocârlia au și ele partea lor!). Pasăre-y idee, hiperionica *Pasăre sfântă* a lui Blaga, dublet mito-poetic al celei brâncușiene, tinde spre „geometria înaltă și sfântă" a cerului, tărâm copleșit de obstacole, niciodată atins. Paradoxul poetului, conștiință devorată de *nostalgia paradisului* (sintagmă indicând la Novalis visul de absolut) e de a persevera în impreciziunile misterului, într-un timp pământesc acronic. Cuvântul se complace în nelămurit, în *flou și* umbros —, nu mai comunică limpede. *Pasărea sfântă,* mesager „ascultând revelații fără cuvinte" și ghicind „în adâncuri toate misterele", sugerează ca posibilă o formă de cunoaștere cu totul particulară: revelația prin *necuvânt.* Subteranul — „macii negri de subt pământ" — aspiră în acest timp spre celest, spre „iarba cerului". Împresurat de „enigme moarte" pândite cu

„spaimă"; contemplatorul *păsării sfinte* propune finalmente o soluție de compromis, rămânând în penumbre:

> Inalță-te fără sfârșit,
> dar să nu ne descoperi niciodată ce vezi.

O glosă din *Elanul insulei,* demonstrând că Brâncuși „a încercat să reducă la forme și linii ultime o pasăre și a creat o stranie divinitate a extazului", nu se depărtează de ideea poemului. Simbolul „păsării sfinte" brâncușiene preocupa anterior în *Fețele unui veac,* sacrul fiind conceput atunci (1925) ca descoperire prin necuvânt: „Același extaz abstract se întruchipează în liniile prelungi ale miraculoasei păsări, ca și în spirituala înălțare a unei biserici. Ghicim o bărbătească tăgăduire a realității în acest extaz, care transfigurează gândurile și vedeniile lui Brâncuși, ca și ale altor sculptori contemporani..." Flancat de rusul Arhipenko („primitivul superrafinat"), de germanul Werfel, de italianul Pirandello și alții, autorul *Măiestrei* devenea un exponent al *noului stil* de după 1910, anunțat de Nietzsche, de Van Gogh și Strindberg. Era în cauză limbajul căutătorilor de esențe, marcați de neliniștea modernă, stil căruia poetul luminii i se raliase de la început. O opțiune similară era de găsit la Igor Stravinsky, la care *Pasărea de foc — din 1910* —, emblemă reflectorizantă, e, în felul ei, o altă *măiastră,* cu virtuți luminiscente. Apariție fabuloasă, *Jarptița* („pasărea de foc") dintr-un basm rusesc, esență a focului, luminează „cu o singură pană a ei", o încăpere întreagă (Lazăr Șăineanu, *Basmele românilor),* așa cum „măiastra" lui Blaga devine esență pură a zborului. Implicarea unor reminiscențe arhaice în viziunile modernului denotă la Blaga o trăire în simultaneitate pe două planuri, ambele străine universalei armonii clasice. Poetul *Păsării sfinte* are nălucirile și învolburările începuturilor, spaimele omului pre-istoric și proto-istoric, și în același timp zbuciumele, ardența și neliniștile modernilor în căutare de absolut. Din sondajele lui în invizibil, din pendulările între irațional, labirintic și rațional, un lucru e sigur: revelațiile sale țin, programatic, de imersiunea în mit, tărâm al iluminărilor fulgurante. Revers al „măiestriei", *Pasărea U,* dintr-o postumă, însoțește căderea în lut: „Umblu-n ne-lume, drumul e surd (...) / Cântă prin ceața / care căzu — / veșnic deasupră-mi / pasărea U."

Ajungem la o lapidară inscripție din *Poemele luminii — Trei fețe* —, o *epigramă* în înțelesul elin al cuvântului, joc de aforisme în înțeles modern. Punctul de plecare al textului respectiv putea fi antecedenta *Antologie sanscrită* în traducerea lui Coșbuc (în 1907 a doua ediție):

Copilul râde :
„Înțelepciunea și iubirea mea e jocul !"
Tânărul cântă :
„Jocul și înțelepciunea mea-i iubirea !"
Bătrânul tace :
„Iubirea și jocul meu e-nțelepciunea !"

Gânditor-poet, Blaga, autor a patru trilogii filozofice — din cinci, câte proiectase —, îi arătase lui Nietzsche (cel mai poet dintre filozofii veacului romantic) o admirație juvenilă totală, retractată apoi global. Nietzscheanismul, va afirma Blaga matur, în *Discobolul*, e „în întregime" o „uriașă ecloziune a pubertății..." Limbajul poematic al fragmentelor filozofice nietzscheene îi putea fi, inițial, un stimul ; în *Poezii și sentințe* putea găsi exemple de concentrare metaforică, dar ca viziune existențială Blaga, deși profesând un vitalism similar, aparține altor orizonturi. Ca poet, el, care debutase pe două direcții, cu poeme și aforisme, e tentat de rostirea sentențios-generalizatoare ; propoziții sau strofe din opera lui Blaga-poetul sunt identice uneori, nu numai ca substanță, cu adagiile din *Pietre pentru templul meu*, cu cele din *Discobolul* (1945) sau din *Elenul insulei* (postumă, 1977). Frapează, în poezii, formulări realmente scăpărătoare, un încântător limbaj gnomic, sapențial :

Frate, o boală învinsă ți se pare orice carte.

(*Încheiere*)

Durerile nu sunt adânci decât atunci când râd.

(*Veniți după mine tovarăși*)

Iubirea prinde adâncimi, așa cum e,
umbratic joc, relief pe-un sarcofag în timp.

(*Arheologie*)

Nici o suferință nu-i așa de mare
să nu se preschimbe în cântare.

(*Catren*)

Dacă lumina ar cânta
vărsându-și puzderia,
noi am vedea cum cântecul
consumă materia.

(*Suprema ardere*)

Spaimei de întuneric, de nepătrunsele „magme din noapte", nu-i corespund neapărat obscurității interioare de grad secund, iată o constatare cu foarte vechi statut filozofic. Orbul Tiresias a putut fi sfetnic lui Oedip. „Orbul sculptor" din eminescianul *Memento mori* „înmoaie cu gândirea-i temerară piatra rece" ; mânuind sagace dalta tremurătoare, „neted iese de sub mână-i un întreg..." Lucru desăvârșit adică, miracol al luminii lăuntrice ! La Blaga, deși pleoapele lui Pan, bătrân și orb, sunt de „cremene" —, zeul cântă. Alt eșantion : asupra „întâiului om", izgonit din paradis, lumina exercită o presiune morală devastatoare, amplificând conștiința păcatului originar. Urmează o rugă aparent stranie : „Stăpâne, ia-mi vederea,/ ori dacă-ți stă-n putință împăienjenește-mi ochii / c-un giulgiu, / să nu mai văd / nici flori, nici cer, nici zâmbetele Evei și nici nori, / căci vezi — lumina lor mă doare..." (*Lacrimile*). Pe ecranul unei conștiințe în dilemă, la omul metafizic Blaga lumea cunoscută prin „deducție silogistă" e mai săracă decât cea creată de *întregul nostru eu, cu patimile și avânturile sale*" (cum citim în *Pietre pentru templul meu*). Între semnele misterului, discutate în eseurile filozofului (*Cunoașterea luciferică, Diferențialele divine, Eonul dogmatic*), și viziunea poetică din *Mi-aștept amurgul* concordanța e deplină : „În bolta înstelată-mi scald privirea —/ și știu că și eu port / în suflet stele multe, multe / și căi lactee, / minunile-ntunericului. / Dar nu le văd, / am prea mult soare-n mine / de-aceea nu le văd..." Tehnica revelației mitice reclamă însă altceva, „ochi întorși", imersiune în sistemul închis al existenței, la antipodul celui solar :

Aștept să îmi apună ziua
și zarea mea pleoapa să-și închidă,
mi-aștept amurgul, noaptea și durerea,
să mi se-ntunece tot cerul,
și să răsară-n mine stelele,
stelele mele
pe care încă niciodată
nu le-am văzut.

Astre, munți, ape, fântâni subpământene ascund taine multiple, legate între ele, generatoare de tristețe ; misterul obsedează păsări și jivine, dar în alte moduri. Un „bălaur cu ochi întorși spre steaua polară" (deci spre exterior) „visează lapte albastru furat din stâni". Obstacolele poetului sunt în interior, în sufletul „hrănit de taina lumii", încât nu munții și stelele *vizibile*, înscrise pe hărți, preocupă.

AVENTURA CUVÂNTULUI — Din repetatele tentative ale lui Blaga de a defini funcția poetului, frapează una din *Discobolul*: „Poetul este nu atât un mânuitor, cât un mântuitor al cuvintelor. El scoate cuvintele din starea lor naturală și le aduce în starea de grație..." Nici un alt contemporan n-a fost mai insistent, la noi —, în denunțarea insuficiențelor cuvântului; *strigării* adresate de poet muntelui nu-i urmează dialogul. Între *semne* și *semnificații* apar sincope, denivelări, rupturi, drept care căutătorul de obsolut își clamează drama: „Câteodată spun vorbe care nu mă cuprind, / câteodată iubesc lucruri care nu răspund..." Semnele, simbolurile, metaforele oferă uneori *cifrul* deschizător de porți, alteori rămân în ambiguitate sau perpetuează osânda de a nu ști. Peregrin imaginar peste ape, în felul unui cunoscut personaj biblic, poetul își trimite *porumbii* (mesageri ai speranței și armoniei) „să-ncerce pajiștea cerului", dar calea spre absolut, „subt semnul înalt al curcubeului magic", e închisă. Câtă vreme posibilitatea de transcendere este limitată, s-ar părea că rămânerea lângă *glii* și *ape* — în real deci — duce la o provizorie reconciliere, dacă nu la acomodare cu cenușia *poveste* a lumii. Mistere teribile, nebănuite, se întrepătrund însă și aici, în toate felurile, ca mărturii indescifrabile ale misterului-sumă care e misterul cosmic. Dat fiind că instrumentul pentru stabilirea corelațiilor e imperfect, lumea pare o criptografie imensă, cum și-o imagina Schopenhauer, entitate bazată pe relații invizibile între părți: „În chip de rune, de veacuri uitate, / poart'o semnătură făpturile toate..." Provocat de refuzul misterului de a se revela, Blaga îl asediază, totuși, cu întrebări în lanț, asemenea lui Novalis și altora. Conștiința luciferică vrea să-și satisfacă orgoliul unei încercări, fie și sortită eșecului:

Stane de piatră jivine, cucută
poart-o semnătură cu cheie pierdută (...)
Rune, pretutindeni rune,
cine vă-nseamnă, cine vă pune?
poart-o semnătură — cine s-o-nfrunte?

Cuvinte-vedete, cuvinte-semnale, cuvinte investite cu „sarcină mitică" ori menite să exprime emblematic, duc la constatarea — plasată într-un aforism — că „toate lucrurile" sunt misterioase, deci fără corespondente în limbaj. Păienjenișul indispune, îndoielile proliferează, tensiunea frizează disperarea: „Unde și când găsi-voi singurul cuvânt / în cercul nopții să te-ncânt?..." Nu de *singurul cuvânt* e vorba, în fapt, ci de cuvântul eminamente propriu, atotcuprinzător, suprapus limbajului așezat, copleșit de ambiguități.

Ceea ce-i trebuie omului, obosit de polivalența sensurilor, e o certitudine absolută, inițiind la dialectica internă a realităților, în insolitul cosmo-sacral, dar cuvântul nu revelează ci ascunde sacrul. Vizând inexprimabilul, cuvântul așteptat de Blaga în excepționala-i *Ardere* se vrea un cifru aproape magic, omnipotent, atoatelămuritor, în stare să sfărâme interdicțiile de orice fel ale comunicării: „sunet de-argint, de foc" înlesnind „ritul unei rostiri egale...". Astfel conceput, cuvântul se confundă finalmente cu logosul biblic planând peste ape, aspirând la articularea fragmentelor într-un spectacol cosmic integral: „Nepriceput pe lângă vetre, / dar înțeles de zei și pietre, / cuvântul unde-i — ca un nimb / să te ridice peste timp? / Cuvântul unde-i care leagă / de nimicire pas și gând?..." La conștiința acestui impas ajunsese, identic, T. S. Eliot în faimoasele „coruri" din *Stânca*, într-un ton mai cerebral decât la Blaga: „Neîncetatele invenții și experiențe / duc numai la cunoașterea mișcării / Și niciodată la cunoașterea repaosului, / Cunoașterea cuvântului, dar nu a tăcerii, / Cunoașterea cuvintelor, dar ignorarea *Cuvântului*"... (trad. Aurel Covaci). Când vorba riscă să cadă în gol, un Blaga „în căutare, în mută, seculară căutare", se retrage în ne-cuvânt; e, cum observam, modul de adâncire în sine al slujitorilor lui Zamolxe și al isihaștilor creștini din singurătăți montane. „Fiecare tembel se poate juca cu vorbele — afirmă un personaj shakesperarean. Cred că peste puțin darul duhului se va rosti prin tăcere, iar vorba se va lăuda numai la papagali!" *(Neguțătorul din Veneția)*.

Orice cuvânt, notează într-un aforism poetul luminii, nu e „decât o rană a tăcerii": tăcere amintind de începuturile fără cuvânt, dar și de *Cuvintele originare* — obiect de eseu în *Isvoade* —, „cuvinte de vrajă și de putere". Expresionistul Alfred Klabund regreta și el, concomitent, destrămarea înțelesurilor primare, motiv de suferință și singurătate: „Noi am uitat / Întâiul cuvânt / Ce ne unea. / Am pierdut Sensul, / Am negoțat: / Ființa, / Am blestemat sufletul. / Să tăcem împreună, / Omule, / Poate ne-om înțelege..." Nu muțenie *stricto sensu* vrea Blaga, ci un *Einfühlung* de tip particular, o concentrare-fior, altceva decât *muțenia-înțelepciune* a lui Sadoveanu, care prin tăcere înțelege temperanța, reflecția, echilibrul, curăția morală. Să nu trecem ușor peste ideea de concentrare, asupra căreia poetul revine de-atâtea ori; în tăcere cristalizează „duhul", asemenea „stalactitei" în grote. Muțenia mineralelor și muțenia șarpelui, „cel cu ochii de-a pururi deschiși", cheamă la inițiere în marile mistere; „mut ca o lebădă" — cum se autocaracteriza într-un *Autoportret* —, poetul „caută apa (...) din care curcubeul / își bea frumusețea și neființa ..."

Nimeni nu trece fără neliniște peste *cumpăna apelor* :

> Privește în jos ! Privește-ndelung, dar să nu vorbim.
> S-ar putea întâmpla să ne tremure glasul.

Timpul preface cuvintele în „morminte", acestea închizând „suferințe", reamintind inexorabil *trecerea*. O linie tonală oraculară imprimă meditației despre destin un aer solemn, de tribună : „Sub bolțile-aceste, sub sfintele, e bine, tu să știi, să vorbim mai puțin / și mai rar. Să nu ne jucăm cu mormintele..." *(Domnițele)*. Până și „Marelui Orb" îi e „frică de cuvinte". Pe de altă parte, închiderea în non-vedere, în ne-cuvânt, poate fi suspensie, preludiu al morții, idee amplificată într-o dezabuzată confesiune — *Către cititori* :

> ... cuvintele sunt lacrimile celor ce ar fi voit
> așa de mult să plângă și n-au putut.
> Amare foarte sunt toate cuvintele,
> de-aceea — lăsați-mă
> să umblu mut printre voi,
> să vă ies în cale cu ochii închiși.

NELINIȘTEA TRAGICĂ — În riturile arhaice de *trecere* primează grija ca răposatul — „dalbul pribeag" —, pornit în „marea călătorie", să ajungă nerătăcit în tărâmul misterios de *dincolo*. La Blaga, fundamentală e neliniștea *premergătoare* exodului definitiv, care, începând cu *În marea trecere*, traduce dilemele spiritului treaz. În esență, pentru poet „marea trecere" e *le grand passage* din gravele *Oraisons funèbres* ale lui Bossuet, acesta insistând pe „l'après vie..." Împrejmuit de noapte, grevat de incertitudini, pândit de „cădere, tristețe și răstigniri", frământatul Blaga e în derută. Ce poate opune el mâhnirii, care „a-nveninat fântânile omului ?" Poate fi obnubilată starea de hybris ? Întrebări galopante se zbat între *adânc* și *înalt*, sub semnul curgerii implacabile : „Pe unde apuci ?", „Cui să mă-nchin ?" ; „Cine mă cheamă, cine m-alungă... ?" Fiindcă purtăm în *sânge*, ca dat biologic, germenii morții, răspunsurile nu ies din tipare. Între *sus* și *jos* —, nimic răsunător-de-clișee : „Orice ridicare a mâinii, / nu e decât o îndoială mai mult. / Durerile se cer / spre taina joasă a țărânii..." Nimic schimbat —, într-un alt monolog ; propoziții din *Heraclit lângă lac*, text din care am citat, pot fi transferate simplu în *Din cer a venit un cântec de lebădă* : „În zadar

mai cauți în ce-ai vrea să crezi. / Țărâna e plină de zumzetul tainelor, / dar prea e aproape de călcâie / și prea e departe de frunte..." Un mod iluzoriu de apărare, în *Poemele luminii*, fusese erosul. De fapt, mod de pasageră *uitare* : întâi efuziune, exaltare vitală, tensiune, apoi, ca efect al arderii la temperaturi înalte — cenușă, iluzii risipite, crize reactive. O dată cu *marea trecere*, perseverentului „Eu" i se alătură un „Noi" asociativ, patetic, de unde inscripția liminară, axă a volumului din 1924, schițând starea de dramă generalizată : „Oprește trecerea. Știu că unde nu e moarte nu e nici iubire —, și totuși, te rog : oprește, Doamne, ceasornicul cu care ne măsuri destrămarea..." Un *Cuvânt către cititori*, cu vagi inflexiuni argheziene („Aici e casa mea. Dincolo soarele și grădina cu stupi") respiră amară smerenie și mâhnire. Fără aerul inițiatic arghezian, fără memorabila vrajă melodică din *Niciodată toamna...*, Blaga din *Bunătate toamna*, pe aproape, totuși, stă suspendat într-o similară nemărginire spațială și temporală. E anotimpul luminii galbene, declinul tulburător din rilkeana *Herbsttag* ; e, acolo, tărâmul oamenilor „buni", al aparițiilor spectrale trecând „fără vieață prin aurore subpământești..." Destinul pare acceptat :

> Porțile pământului s-au deschis.
> Dați-vă mânile pentru sfârșit :
> îngeri au cântat toată noaptea,
> prin păduri au cântat toată noaptea,
> că bunătatea e moarte.

Alt mod de uitare pare a fi lepădarea de sine, „scuturarea" de trup, implicit absența în conștiință, în felul „turmelor pământului" — acestea cu „aureole sfinte peste capetele lor..." Motiv de *Psalm*, din nou consonant cu Arghezi, dar și cu textul biblic *(psalmul 151)* :

> În spinii de-aici arată-te Doamne,
> nu știu ce-aștepți de la mine (...)
> Iată stelele intră în lume
> deodată cu întrebătoarele mele tristeți.
> Iată e noapte fără ferestre-n afară.
> Dumnezeule, de-acum ce mă fac ?
> În mijlocul tău mă dezbrac. Mă dezbrac de trup
> ca de-o haină pe care-o lași în drum.

Dezbrăcarea de trup, desprinderea de lumea fenomenală, retragerea sufletului în adânc („alunecând ca un inel / dintr-un deget

slăbit de boală"), soluții contradictorii, nu abat de la chinuitorul : „Nu știu nici azi pentru ce m-ai trimis în lumină !..." Dumnezeul copilăriei „s-a pierdut pentru totdeauna / în țărână, în foc, în văzduh și pe ape", risipindu-se în cele patru elemente ale cosmogoniilor primitive. Marelui Orb, veghind deasupra celui „aplecat peste întrebările lumii", i s-ar putea spune că „mersul sorilor e bun" ; — tactică lipsită de iluzii, cum nici „botezul cu pământ" nu înlătură teroarea sfârșitului. Singur *Sufletul satului,* superb poem-manifest exaltând locul unde s-a născut veșnicia, propune inserția într-o serie calmă, verificată :

Aici se vindecă setea de mântuire,
și dacă ți-ai sângerat picioarele
te așezi pe un podmol de lut.
Uite, e seară.
Sufletul satului fâlfâie pe lângă noi,
ca un miros sfios de iarbă tăiată,
ca o cădere de fum din streșini de paie,
ca un joc de iezi pe morminte înalte.

Tonifiantă, între atâtea viziuni melancolice, e apropierea de orizontul agrest („vino, să-ți arăt brazdele veacului"), de peisajul cu *Pluguri* —, „mari paseri negre / ce-au coborât din cer pe pământ". Totuși degringolada spre moarte, neîntreruptă, amenințătoare, dramatică, persistă. O semnalare a volumului, în *Contimporanul* (1924, nr. 45), saluta „adâncimea și intensitatea cugetării" ; stilistic, fraza „ia, adesea, o linie aforistică, jertfind lesnicioasa muzicalitate a vocalelor întretăiate..." Era atinsă tangențial problema raporturilor unduitoare dintre *reflecție* și *lirism,* dimensiuni care au făcut să se vorbească de „*filozoful-poet*" sau de „poetul- *filozof*", pus alternativ sub câte o dominantă. Debutantul din *Poemele luminii* schițase un răspuns — „Eu nu-mi am inima în cap, / nici creierii n-am în inimă" —, invocând o *dublă garnitură de categorii* : una propice demersurilor intelectului, alta participând la *modelarea* misterului „cu ocazia actelor revelatorii" *(Coordonatele spiritului creator).* Poezia, confesiune esențială, crește din sentimentul frustrării repetate, erosul bunăoară fiind un succedaneu de iluzie, de sublim și regrete active : „În mine se mai vorbește și astăzi despre tine..." Însăși rememorarea stării de grație māhnește : „Ar trebui să tai iarba pe unde-ai trecut. / Cu coasa tăgăduirei pe umăr / în cea din urmă tristețe mă-ncing..." *(Amintire).* Trecutul, încă viu, întinde oglinzi ademenitoare, incitând la *eterna întoarcere* — la Nietzsche nostal-

gie a originilor —, dar conștiința *marii treceri* (un volum e *În marea trecere)* pune totul sub semnul thanaticului :

...sângele meu strigă prin păduri
după îndepărtata-i copilărie,
ca un cerb bătrân
după ciuta lui pierdută în moarte (...)

În zadar i-aștept veștile,
numai peșteri răsună (...).
Închid cu pumnul toate izvoarele,
pentru totdeauna să tacă,
să tacă.

De la Baudelaire până la Rilke și după, oroarea de colosalul citadin a proliferat, pe motiv că „marile orașe sunt blestemate"... Constatarea e a lui Rilke, la Paris. Și tot la el : „Panica incendiilor clocește în sânul lor". Acolo domnește „moartea măruntă" ; acolo oamenii, nefericiți, „mor fără să știe pentru ce au suferit..." *(Cartea sărăciei și a morții).* La Blaga, viziunea din *Semne,* la extrema limită, ia un aer solemn, oracular. Cu orizonturile lor de fum, „orașele pământului", casele care „au încercat cândva să ucidă pe copiii omului" vestesc năruiri iminente, un final expansionist de genul Georg Trakl din *Intrarea infernului.* La acesta, „melancolia orașului fumegând" terorizează ; oameni în destrămare, „porți înnegrite" prin care „ies îngeri cu frunți înghețate", roți de foc învârtindu-se prin pletele unei femei, toate sunt *semne* ale rupturii cu ordinea consacrată. După tristeți acute generatoare de scrum și coșmar, Blaga întrevede semne ale naturii nepângărite prevestind un ev nou :

Din depărtatele sălbăticii cu stele mari
doar căprioare vor pătrunde în orașe,
să pască iarba rară din cenușă.
Cerbi cu ochii uriași și blânzi
intra-vor în bisericile vechi
cu porțile deschise,
uitându-se mirați în jur...

O „bună-vestire" mai concretă aduce, o dată *Lucrătorul* cu „șorțul de piele albastră", modelator al materiei rebele, el demonstrând că „frumoase sunt numai lucrurile ieșite din puteri omenești". Poemul, aproape în spiritul avangardei („pentru tine mașinile cântă / mai frumos decât privighetorile"), pune semnul egalității între *faptă* și *lumină ;* constatare de scurtă durată, căci îndoiala roade, așteptarea rănește, nemișcarea (extatismul) prefigurează moartea : „um-

brit de mâinile mele / misticul rod se rotunjește în altă parte..." *(Fiu al faptei nu sunt).*

S-ar părea că somnul e leac universal, un panaceu, ceva atoateizbăvitor. Dar crede Blaga în terapia acestuia ? Starea de somn presupune suspensie în inconștient, un tempo irepetabil, răsturnător al logicii, evaziune dar și prefigurare a morții. În somnul lui Blaga, agitat, chinuit, se succed „taine cu strămoșii", reactivează „poveștile sângelui uitat de mult..." Marii onirici, Hölderlin, Novalis, Eminescu, atrași de bolte și genuni cosmice, pătrund în spații fascinante sugerând coerența contrariilor, vizând refacerea în imaginar a ordinii supreme. Cu *Laudă somnului* (1929), un Blaga trudit se plasează în tărâmuri atipice, accentuând pe câte o dimensiune stranie, asociată terorii multiple. De ce atunci „laudă" somnului, când acesta nu e lipsit de viziuni negre, de reverberații ale haosului primordial ? Un *Oraș vechi*, plumburiu, tulbure, lansează *semne* care „o clipă s-arată și pier", amplificând spaima de necunoscut : „Subt porți ființele somnului / intră — câni roșii și griji". Arătătoarele ornicului, derutate, se poticnesc, „suspinând" într-un timp amorțit. O *Biografie* în șoaptă, de o tristețe densă, dă curs dezolării,, păienjenișului de temeri, aprehensiunilor ireductibile — inerente ființei. Deși tentat să creadă că „lumea e o cântare", poetul nu pierde din ochi „marea trecere, somnul lumii, îngerii de ceară...". Sub presiunea tenebrosului învăluitor, reacții existențiale ca acestea se organizează în litanii dolente cu lungi ecouri metafizice. Între somn și trezie — aceeași condiție umană limitată, esențialmente tragică ! Între jos și sus, poetul așteaptă, derutat : — „când vinovat pe coperișele iadului, / când fără păcat pe muntele cu crini..." Cum accesul în absolut întâmpină tabuuri, aventura la nivelul subconștientului se canalizează spre un timp al originilor, un timp invers : „În somn sângele meu ca un val / se trage din mine / înapoi în părinți..." Împovărate de somn, supuse gravitațiunii terestre, lucrurile cad inerte, de unde „bolți prăbușite în apă", „fum căzut din vatră", arhangheli („arând fără îndemn, / cu pluguri de lemn") plângându-se de „greutatea aripelor". Priveliște de *Paradis în destrămare*, cu îngeri „zgribulind", culcați în „fân", pe care-i așteaptă putrezirea „sub glie !" Alte *semne* (în *Tăgăduiri*) arată pretutindeni „tristețe" : ca „lacrimi sunătoare ale dumnezeirii peste ogor" cad de sus ciocârlii ; „se răstignesc singuri / Cristoși înalți pe cruci de arin" ; mesagere ale destinului, „albe fecioare și și negre fecioare (...) se duc și vin". A „iscodi" *semne* la *Echinocțiu* e tot una cu a face explorări în viață și moarte ; dar iată, ca niște „popi negri", greierii anunță celor din adânc soarele.

În miez de noapte, „fără azi, fără ieri", într-un timp zero, nu speranța figurează printre cuvintele pline, ci ruina sacrului, profanul acaparant, spaimele difuze, moștenite. Magicul amăgitor de nuanță malefică, o ia înaintea realului. *În munți*, „lângă schit" (acesta semn al sacrului). „miezul nopții" află „făpturi adormite-n picioare" (semne ale profanului), foșcăie duhuri ale mușchiului umed (silvani), fluturi imenși — cât „buhele" ; o beznă intensă, materială, de plumb. asediază ființe, lucruri : „în sângele oilor, noaptea pădurii e vis lung și greu..." Păstorul, înfricoșat, „pune pământ peste mieii uciși de puterile codrului". Pe scurt, muntele, cel mai compact spațiu miticomagic nu numai din *Lauda somnului* dar din întreaga operă, ascunde făpturi noptatice, spectrale, fără sânge, la antipodul luminii mioritice.

E atins punctul cel mai înalt al delirului hipnotic :

> Peste muche trecând
> fetele stânilor — își freacă de lună umerii goi,
> aventura lor se pătrunde suprafirească
> de pulberea luminos stârnită din disc ca un roi.
> Cai galbeni și-adună sarea vieții din ierburi.
> Mocnind subt copaci Dumnezeu se face mai mic
> să aibă loc ciupercile roșii
> să crească subt spatele lui.

Textul poate fi citit din perspectivă psihanalitică, somnul dând astfel expresie iraționalului, simbolismelor groazei, repulsiei de întuneric. In spectacolul halucinant cu cai ireali, cu balauri clipind himeric spre steaua polară, ponderea imaginarului obscur, cu rădăcini în inconștientul colectiv, zdrobește. La lectura în perspectivă mitică, de remarcat simbolismul cromatic cu oscilații de la rece la cald, de la sacru la profan, de la intimitatea subiectivă la cosmic, lucrurile sugerând stranietatea, cauzalitatea absentă. Frapează *galbenul* —, după Kandinsky „cea mai divină" și totodată „cea mai terestră" dintre culori, ferment solar, în special ; cât despre *roșu* („ciuperci roșii"), culoare a focului și sângelui, el balansează, la Blaga, între aprins și otrăvicios ; laptele *albastru* visat de „bălaur" trimite spre aerian și pur. Dând inconștientului partea ce i se cuvine, lăudătorul „somnului" o face, nu în prelungirea scenelor de coșmar ale unor Goya sau Hieronymus Bosch, maeștri ai clar-obscurului, ci apropiat freneziei cromatice a unui Țuculescu, aspirației acestuia de a surprinde mecanismele mitice primare. Într-un agitat *Peisaj transcendent*, „cocoși apocaliptici" (simbolizând ivirea luminii) „tot strigă, tot strigă / tot strigă din sate românești" ; sunete vuiesc peste „păduri de somn / și alte negre locuri", duhuri rele trec peste apa moartă

din scocuri". Altundeva, în perimetru cvasi-magic, tulburător —, „clopote sau poate sicriile / cântă subt iarbă cu miile..." De o parte, în notații expresionistice, „intercontinentale zvonuri electrire", antene care „pipăie spații", teatre în care „strigă luminile", tot felul de însemne citadine moderne ; — de alta imperturbabila serenitate a aștrilor din *Veac*, propunând revenirea la auroral :

Arhanghelii sosiți să pedeapsească orașul
s-au rătăcit prin baruri cu penele arse (...)
Dar sus, la o mie de metri-nălțime, spre răsărit,
stelele își spun povești prin cetini de brazi,
și-n miez de noapte râtul mistreților
deschide izvoarele.

Finalmente, cele mai multe piese din ciclul somnului dau curs întrepătrunderilor, apropierilor nedeslușite dintre om și lucruri. Blaga însuși semnala — în *Filozofia stilului* — teza lui Swedenborg, teosoful suedez potrivit căruia „orice lucru pământesc", are analogul, *corespondentul* său ceresc, „pe planuri de existență diferite..." Un uitat Alphonse Louis Constant, autor al unui poem și el uitat, *Correspondances*, i-ar fi sugerat lui Baudelaire, căruia îi era cunoscut, celebrul sonet cu titlu identic. De astfel de *corespunderi* ori vagi dublete, sunt pline meditațiile lui Blaga. Slăvirea programatică a somnului presupune, concomitent, o anumită estompare a sinelui, înscrierea într-o *Perspectivă* universală ; — „Eul", un eu flotant, mobil, se afiliază galaxiilor :

Noapte. Subt sfere, subt marile,
monadele dorm.
Lumi comprimate.
lacrimi fără sunet în spațiu,
monadele dorm.

Mișcarea lor — lauda somnului.

Tăcerile de adânc ale planetei generau în *Poemele luminii* întrebări în serie : „N-avea să-mi spună / nimic pământul ? Tot pământu-acesta / neîndurător de larg și-ucigător de mut, / nimic ?" Pe de altă parte, văzute în funcția lor larg-demarcativă, metafore și semne ca „albastrul prea senin", „streașina curat-a veșniciei", „bolta înstelată" și celelalte, similare, traduceau în *Poemele luminii* ideea de transcendență. Nu apăruse, sau nu teroriza încă, spaima de „marele". Și în *Pașii profetului* (1921), un Blaga verticalizant, solemn, devorat de transcendent, coexistă cu dublul său mâhnit, impregnat de materie, anxios, consonant tărâmului concret. Nietzscheanismul

său, transpus în mari elanuri cosmice, alternează sistematic cu antica *melancholia*, dar după dezolări și inchietudini ritmice, spectacolul rodului estival (*În lan*) justifică rațiunea de a exista. Proiectată pe aurul grâului copt, o tânără fată „strânge cu privirea snopii de senin ai cerului / și cântă..." Efect benefic : —printr-un influx naturistic tonifiant, ca acesta, poetul „numai *trup*, numai *lut*", privitor până atunci absent, frizând *apatheia*, regenerează : „Ea cântă / și eu ascult. / Pe buzele ei calde mi se naște sufletul..." Fervoarea întrebărilor obsedante pare a fi-ncetat. Timpul însuși, egal, punctând calmul *Verii*, ațipește între flori de mac : „La ureche-i țârâie un greier..." Armistițiu numai ! Auzul ultrasensibil stă gata să capteze mistere, voci emanând dintr-un *mundus subterraneus*, frisoane ciudate sugerând chemări difuze, aburoase.

Lipirea urechii de „glii", pentru a auzi „mai bine", trebuie luată ca o posibilă soluție de conciliere cu terestrul prin acceptarea misterului. Întrebarea, activă adresată pământului cade însă în tristețe ; ruina materiei descurajează. Paralel cu declinul acesteia, miticul Pan, „orb" și „bătrân", agonizează lent, neputincios, nescăpând degradării universale ; la nivelul umanului lucrurile suscită aprehensiuni, surpări. Suita de momente *Moartea lui Pan* continuă, ca scenografie, spiritul motivelor narative de pe vechile amfore ; parabola despre un Pan „din fire bun", singur și „plin de scai", anticipă eseul lui Camus despre bătrânețea lui Don Juan. Drama nu e fără ieșire, fiindcă, în circuitul etern, germinația reiterată se suprapune morții. Descumpănirii îi urmează deci impulsuri patetice ; poemul-uvertură la *Pașii profetului* — intitulat simplu : *Pan* — configurează atmosfera de scepticism diafanizat a întregului volum. Să fie acest *Pan* un *profet* ? Cu toate că nu scoate nici un cuvânt, masca lui de nevăzător nu exclude un vizionarism *sui-generis* :

Un miel s-apropie printre tufișuri.
Orbul îl aude și zâmbește,
căci n-are Pan mai mare bucurie,
decât de-a prinde-n palme-ncetișor căpșorul mieilor
și de-a le căuta cornițele sub năstureii moi de lână.

Tăcere.

În juru-i peșterile cască somnoroase
și i se mută-acum și lui căscatul.
Se-ntinde și își zice :
„Picurii de rouă-s mari și calzi,
cornițele mijesc,
iar mugurii sunt plini.
Să fie primăvară ?"

Memorabilul text introductiv e, în fond, un poem-cadru cu funcție matricială, în care efectele rezultă, ca într-un film mut, din schimbarea rapidă a secvențelor. Din el și din celelalte transpar particularități ale psihismului Blaga, cu balansări îndeosebi între aerian și mineral, — Eminescu fiind îndeosebi acvatic și astral. În *Pașii profetului* regnurile își răspund unul altuia în perspective mitico-magice, panismul proiectându-se multiform în natură, drept care soarele, pământul, pietrele, șerpii, strugurii („sâni de lapte") și celelalte figurează o infinitate de *gemeni*. Element corelativ acestora, însumare de teluric și cer, poetul percepe prompt, organic, *gândurile unui mort* devenit pom („un pom care-a crescut din mine ?") sau vorbește pământului, acesta punct de sprijin pentru lansări în univers. Ideea de *centru cosmic* variază în funcție de moment. Țipătul expresionistic din *Vreau să joc !* („Pământule, dă-mi aripi : / săgeată vreau să fiu să spintec / nemărginirea") trece filtrat, din primul volum, în *Pașii profetului*. Pentru „strașnicul suflet" care-l diferențiază de tot ce e viață, „trecătorul trup" e „prea strâmt", de unde suferință, perpetuă senzația de inconfort, de absurd existențial. Personaj liric tinzând necontenit spre supradimensionare, poetul se abandonează frecvent unei reverii orientate spre *imensitate*, trăsătură „legată de un fel de expansiune a ființei pe care viața o frânează, pe care prudența o oprește, dar care reactivează în singurătate". Imensitatea — detalia Gaston Bachelard —, posibilă „categorie filozofică a reveriei", devine, în plan existențial, „mișcarea omului imobil..." (*La Poétique de l'espace*, 1970). Blaga exemplifică :

Dați-mi un trup
voi munților,
mărilor
dați-mi alt trup să-mi descarc nebunia
în plin !
Pământule larg fii trunchiul meu,
fii pieptul acestei năprasnice inimi,
prefă-te-n lăcașul furtunilor, cari mă strivesc,
fii amfora eului meu îndărătnic !

Față de iminența morții, îndărătnicia devenită superfluă își aliază o mască sarcastică, păstrătoare a unui ultim orgoliu. Punându-și aceeași problemă, Eschyl și Euripid — urmați de alții se întâlneau într-un lamento înalt, vizând soarta în genere. Durerile, zice Blaga, vorbind la modul gnomic, „nu sunt adânci decât atuncea când râd" —, argument chemând la sfidare. Numai „dobitoace în trecere", cu „ochi cuminți", își privesc „fără de spaimă" umbra proiectată în ape, în timp ce, deasupra, moartea se arcuiește „peste o întreagă poveste". Insistent abordată de existențialiști, acum câteva decenii (*Mitul lui Sisyf* e din 1942), ideea de absurd apărea la aceștia ca un refuz al existenței de a se conforma rațiunii umane. În plan filozofic, soluția (controversată) propusă de Camus era *revolta* : o revoltă creatoare, singura putând atenua sentimentul eșecului. Blaga însă, percepe contradicțiile dintre eternitate și vremelnicie mai degrabă cu sarcasm, cu mâhnire decât cu revoltă : „Să râdă deci astăzi în mine amarul" (*Veniți după mine, tovarăși !*)

De un pesimism franc, în spiritul curent al cuvântului, nu poate fi vorba.

MITOPOEZIE ȘI DOR. — Undeva, *Sub soare iberic*, torid, poetul avea nostalgia codrului Vlahiei, de la care aștepta „dezmierdare" și leac : „Om de pădure sunt și-mi place frunza"... O melodioasă *Întoarcere*, în stil folcloric, publicată în 1942, în plin război, introdusă postum de către un editor / în *La curțile dorului*, reia o temă în onoarea la Blaga. Satul „întoarcerii sale", statornic *locus amoenus*, e asemenea codrului eminescian, un spațiu sacru : o veche rezervație de realități durabile, tonifiante, în opoziție cu formele moderne, străvezii, agitate, destabilizatoare :

Lângă sat iată-mă iarăși,
prins cu umbrele tovarăș. —

Regăsescu-mă pe drumul
începutului, străbunul.

Câte-s astfel — omul, leatul !
Neschimbat e numai satul...

Poemul, o cantilenă în șoaptă, e dintre cele care opun tristeții metafizice o relativă certitudine, având afinități cu substanța folclorică a altor pagini splendide. Două categorii de reacții existențiale sunt de observat în ultimul ciclu antum, *Nebănuitele trepte* : o întoarcere în plan mitic la sevele pământului natal, paralel cu o alta, reală —, întoarcere după încheierea misiunii diplomatice de ministru plenipotențiar la Lisabona ; întoarceri dintr-un *ieri* al amintirii, din timpul „nerotunjit", al „negurii", într-un *azi* promițător de calm. În esență, *Schimbarea zodiei* echivalează cu o re-naștere, cu un nou destin ; — acesta descifrat spontan :

Încă ieri, numai ieri, doar ieri
mă apăram cu frică
de zodia nouă ce se ridică.

Și azi, dintr-o dată, neașteptat, acest răsărit.
Ce cântec nemăsurat!
Ca unui orb vindecat
lumea-n lumină mi s-a lărgit.
Puterile mișcă-n zenit.
Deschid porțile: Timp neumblat,
bine-ai venit,
bine-ai venit!

Căi „nebănuite", oculte, duc doar „o clipă" spre *mumele, sfintele* —, spre arhetipuri. Cu priviri scrutând „începutul cel dintâi", *Olarii* de sub plai trăiesc un vis „fragil", reluat cotidian. Palpitul luminii, motiv de *Incântare*, invadează lumea: „Domniță din țara bârsană, / lumină sunt, inimă și rană..." (Subtextual, se citește aici iubirea poetului pentru Domnița Gherghinescu-Vania, de la Brașov, — din „țara bârsană"). Analogii semnificative apropie dorul de „nalte poeni" al *Mânzului*, căruia „purced să-i crească aripile" —, de nostalgia umană de zbor extra-cosmic:

Câteodată, cu stranii nechezuri,
el se deprinde pe câmp de mohor,
și-mi pregătește, vestindu-mi-l,
biruitorul, mult așteptatul ultimul zbor (...)

E noaptea de boală a lumei, când mugurii toți
plesnesc c-un mulcom țipăt sub zare.
Totul e-n așteptare. Totul — albastră văpaie.

Invocate mereu, *noaptea, somnul, ceasul* (timpul), *sufletul*, starea de *basm*, *„tiparele bătrâne"*, *drumul, cântecul* și altele, intră în conotații inedite, sugerând fie dimensiuni ale sacrului, fie proiecții în melos. Strania poartă care „s-a-nchis" — în *Muntele vrăjit* ori în *Pe multe drumuri* — ascunde taine de nepătruns: „Nici un semn nu străbate / vămile, vămile"... Reactivează în *Nebănuitele trepte* atitudini, experiențe și trăsături ontologice din cicluri anterioare, cu reliefuri accentuate. Flancat de umbre dar așteptând revelații, un Blaga patetic scrie acum un encomion „întru pomenirea lui Rainer Maria Rilke" — *Poetul* —, pe care-l cunoscuse personal în Elveția. În subtext, referirea la gravul autor al *Elegiilor din Duino* e un mod subtil de a vorbi aluziv despre sine, subliniind că dispariția unui poet duce la amuțirea cântecului, „semnele" acestuia rămânând în mister. Prin 1905—1907, Rilke, tânăr, gândea analog, bunăoară în *Portretul poetului de către el însuși* și în *Moartea Poetului*.

Fără pauze, tensionate, solilocviile lui Blaga vizează atingeri insolite cu eternitatea, care, „timp regresiv" și timp proiectiv — *timp fără patrie* — ar înlesni ridicarea în absolut; practic, *marea poveste* a omului implică întoarceri în *timpuri bătrâne*, solidarizare cu depozitul de mituri preexistente și declanșarea altora, noi. Fracționat, ca mulți alți moderni, la autorul *Nebănuitelor trepte* personalitatea primă, acționând în condiții temporale date, alternează cu alta, secundă, urmărind, deasupra timpului concret, refacerea contactelor, unitatea originară pierdută. Miturile întind punți. Lui Oswald Spengler, contestat de altfel, istoria îi apărea ca „un organism cultural, fără legi și fără cauzalitate exterioară", nu foarte distanțat deci de mitic. Fascinat de mitologie, Blaga vede în aceasta un *dublet* al istoriei, un fenomen continuu cu valoare de instrument inițiatic, cum rezultă din *Filozofia stilului*. Când unii comentatori din epocă afirmă că poezia lui „ar fi mitică, metafizică", gânditorul supraliciteazä, vorbind nu numai de motive mitice, ci „chiar teologice", dar decantate, scuturate de rigorile dogmei, ca la irlandezul Yeats, să zicem. Cutare text, o *Biblică*, e în fapt o reducție a sacrului la condiția umană, un scenariu profan, fără nimburi:

Maică Precistă, tu umbli și azi râzând
pe cărări cu jocuri de apă pentru broaște țestoase.
Între ierburi înalte și goale
copilul ți-l dezbraci
și-l înveți să stea în picioare.
Când e prea rău
îl adormi cu zeamă de maci.

În absența unui „mare mit unitar", autorul *Nebănuitelor trepte* își astâmpără pornirile iscoditoare recurgând la fragmente, apelând la „țăndări de mituri". Nu revenirea la simboluri consacrate, comune unui larg spațiu balcano-mediteranean ademenește, cât *stilizarea analogică* subiectivă, proprie, în modul în care un modern poate apela la funcțiile metaforei simbolice. Punct de vedere inedit? Miturile antice, prăfuite, nota Fr. Schlegel, se cer înlocuite. Familiar al miturilor celtice, Yeats propunea un „limbaj simbolic" nețocit, apt „să străpungă hotarele trecutului, asociindu-le — cum preciza în ingenioasele *Eseuri* — cu denumiri familiare și idealuri cunoscute..." Poezia nefiind numai re-memorare, ci și profeție —

pre-vizionare, adăugăm noi —, i se pretinde o instrumentație pe măsură. Însuși grecul Odysseas Elytis, dintro generație mai nouă abjură miturile homerice, reținând numai *mecanismele* acestora. De sugestii mitice, magice, esoterice, Blaga beneficiază „în chipul cel mai liber, ca mijloace de expresie poetică... „Lămuriri în plus furnizează o notă publicată postum (în anexa la *Poezii*, 1966) : „Motivele nu sunt tratate dogmatic. Le folosesc în sens totdeauna creator, liber ; le modific și le amplific după necesități. Născocesc motive mitice la fiece pas, fiindcă fără de gândire mitică nu ia ființă, din păcate sau din nefericire, nici o poezie...“ Autoportretizarea prin intermediul miturilor fusese, cu peste două milenii înainte, procedeul lui Platon. Toate miturile vehiculate de către acesta, remarca un elenist (Mario Meunier), „exprimă, în formă voalată, gândirea lui cea mai intimă...“

Orice viziune mitică e, în fapt, transfigurare și ipostaziere, scafandrism și transcendență. Conjugate, în poezia lui Blaga, inclusiv în cea dramatică, acestea exercită un fel de *captatio* ,un magnetism de natură complexă, lectorul fiind chemat la un discret ceremonial de inițiere ; conotațiile, frazarea, cadențele dictate de respirația versului liber, reverberațiile sonore, efectele de ordin semantic, însumate, se combină neașteptat, dând nerv discursului, personalitate arhitecturii. Trei categorii de metafore simbolice acționează, în funcție de orizonturile vizate. Abundă, în primele volume, simboluri indicând elementele, pământul (huma, muntele, piatra, stalactita) iar la alt nivel, văzduhul, vântul, boarea. După *Marea trecere*, acestea își restrâng progresiv frecvența ori trec în umbră. Se multiplică, în schimb, simbolurile zoomorfe, reprezentările cu substrat folcloric-magic : — „porumbei-prooroci“, „pasărea focului“, „pasărea Foenix“, „păsări aprinse“, „păsări bolnave“, corbul, „buhe sure“, „cocoși dunăreni“, „cocoși apocaliptici“, cocori, vulturi, privighetori, lăstuni, lebede, mierle, ciocârlia („Hristosul păsăresc“), dar și căprioare, cerbi, ciute, inorogul, asinul, mânzul, „bălaurul“, „mistrețul poveștilor“, „cai galbeni“, șerpi stranii, pești, fluturi gigantici, viespi, păianjeni, greieri. Neliniști în plus aduc ciudații „câini roșii“ ; mișună „capre roșii“, cerbul roșu, cerbul cu stea în frunte. „Dobitoacele pădurii / cred în mine, cred în tine“ *(Dumbrava roșie)*. Prin largi spații aeriene“ circulă „animale străine“, fără nume, ca, bunăoară, în *Ioan se sfâșie în pustie*. Poemelor de sfârșit le sunt caracteristice simboluri vegetale — feriga, roza, mitul ; intră în atenție *„mirabila sămânță“* zămislitoare de roade, spicele, vinul „încoronat de-arome“, pomii, pădurile. Într-un exuberant *Prier*, ecouri combinate, eline și nordice, fuzionează în viziuni curente, cu aură mitică de asemenea :

Coboară-n fericiri de stuh
puteri de aripi din văzduh.

Și vegetația de apă
dă învoaltă în smaragde.
Sămânța lebedei divine
în seară cântă pretutindeni,
cântă-n trupuri de Undine,
în Marii, în Flore, Magde.

E un *Prier* simfonic, desfășurat pe *verticală*, în trepte, un aprilie ducând de la subacvatic la văzduhul înalt. Consonanța cu miracolul primăverii în spectaculoasă plenitudine coincide clar, aici, cu sentimentul unității originare, semnalat întâi (în 1917) într-o confesiune epistolară, „de înțelepciune indică“. La umbra unui arin, tânărul care nu debutase încă editorial, sesiza — scriindu-i Corneliei Brediceanu, viitoare soție — *„suprema unitate* în care se împreună toți și toate, așa cum râurile se împreună în mare“. Un insignifiant păianjen incită la supoziții semnificative : „Mă sileam să simțesc fondul comun, *das Göttliche* dintre mine și el, să simțesc marea identitate dintre mine și frunzele de arin și păianjenul care-și torcea firele de mătase la urechea mea. Esența acestei filozofii te provoacă să-ți nimicești individualitatea, prin aceea că ți-o lărgești la infinit“ *(Corespondență inedită, în Amfiteatru*, 1970, nr. 3). În termeni ca aceștia se întrevede, în embrion, teza despre o anumită universalitate a gândirii mitice, în ciuda distanțelor planetare. La Schopenhauer, la Nietzsche și Eminescu, la Romain Rolland, T.S. Eliot și Mircea Eliade, ori la grecul Kazantzakis, spiritualitatea indiană interesează multiform ; în propria-i revistă, *Saeculum*, Blaga evoca figura lui Gandhi, pe care-l cunoscuse direct. Deschideri spre orizonturi europene urmează în epoca vieneză, dar „deasupra crustei de studiu formată la nemți“ — preciza poetul într-un interviu — adâncirea în fondul autohton, ancestral, se face „sintetic, organic, intuitiv“...

TIMP ȘI REVELATIE Pe măsură ce-și construiește un limbaj filozofic propriu, de natură larg-speculativă, acesta transpare în poezia propriu-zisă, alimentând un vizionarism magnifiant, orientat spre cosmic, stimulând divers mirarea de a exista. Mult înainte, Novalis vorbea de *plus-poezie*, văzând în Voltaire „einer der grössesten Minuspoeten“, ceea ce la Baudelaire avea să devină „Voltaire ou l'antipoète“... Aspirația lui Blaga de a străpunge necunoscutul împinge sistematic, programatic, spre *plus-cunoaștere* ; formula *minus-*

cunoaştere opune experimentului, relaţiilor logice dintre lucruri, revelaţia. O dată lucrează *intelectul enstatic*, deschis normelor verificate, universale, altă dată *intelectul extatic*, revelator al zonelor oculte, inabordabile mijloacelor ştiinţei ; neajunsul ideilor ştiinţifice — zice gânditorul — e de a fi „plate", lipsite de *verticalitate*, de flăcări, în timp ce ideile metafizice au *înălţime* şi *adâncime*, trăsături implicând tensiune, incandescenţe, frenezie. Disponibilităţi revelatorii de excepţie comportă gândirea magică, —, magicul apărând „când ca o variantă a miticului, când ca un atribut al miticului în general". Când explicaţia *ex ratione* a unui fenomen întârzie, vine în sprijin analogia, ridicarea de la cunoscut la ipotetic, de unde funcţia mitului de „a revela un mister cu mijloace de imaginaţie". Admiţând că modul magic şi modul mitic se întrepătrund, „serviciul" lor e de a suplini cunoaşterea *(Despre gândirea magică)*. Concluzii ca acestea se înscriu într-un iraţionalism modern, în care ecouri din Kant, Schelling şi Nietzsche se interferează cu tezele unor Frobenius, Spengler, Worringer, Riegl şi ceilalţi, filozofi ai culturii, etnologi sau teoreticieni ai miturilor. Deşi profund marcat de gândirea filozofică germană, izbitoare la Blaga e stima arătată francezului Bergson, motivată fireşte de metoda intuiţionistă a acestuia, radical adversă gnoseologiei experimentale obiective. Posedat de mirajul intuiţiei, de „iluminările" fulgurante în conştiinţă, Blaga nu e străin, totodată, de aşa-zisa *Lebensphilosophie*, al cărei suport — în viziunea lui Spengler — e *trăirea* intensă, instalarea în plenitudinea forţelor planetare. Cunoscută lui Blaga îi era şi „filozofia lui *ca şi cum" (Die Philosophie des Als ob)*, propusă de Hans Vaihinger, — dispărut în 1933 ; aşa-numitul *ficţionalism* dă credit absolut „intuiţiei" şi „trăirii", acestea plasate deasupra oricărei cunoaşteri raţionale.

De citat în mod particular e Oswald Spengler, autor al contestatei teze despre *Amurgul Occidentului (Der Untergang des Abendslandes*, 1922), în raport cu marile rezerve de vitalitate ale Orientului. Nu neapărat de inspiraţie spengleriană e la Blaga tranşantul distinguo între *cultură* şi *civilizaţie*, una legată, la el, de spiritual şi revelare, cealaltă de materie şi tehnică. Reintegrarea în natură, „trăirea" intensă, ardenţa dionisiacă, acestea convin unui *élan vital* decisiv ; sunt factori de contrapondere faţă de raţiunea în impas, căi permiţând o iluzorie sesizare a absolutului. „Mişcările moderne de la Van Gogh, Matisse, până la arta lui Picasso, Brâncuşi şi Arhipenko, încearcă să taie drum spre absolut — observă Blaga în *Filozofia stilului*. Absolutul ca gând vag presimţit trece prin toate încurcatele frământări ale artei noi. Acesta e dealtfel şi termenul ce le apropie de arta egipteană, pictura din Ravenna, arhitectura gotică, sculptura orientală..." Fiind clar că filozoful culturii vizează totalitatea „trăirii", urmează că adeziunea la expresionism — verificată poetic în special în volumele *În marea trecere* şi în *Lauda somnului* — implică dramatism interior, vitalitate exacerbată în fervoare, reprezentarea lucrurilor *sub specie absoluti*. În tablourile lui Van Gogh, arbori contorsionaţi, „simboluri curat sufleteşti", traduc covârşitorul dramatism al cuiva care „sileşte natura să trăiască o viaţă improprie, înprumutându-i sufletul său." Blaga se entuziasmează : „E un fel de inversiune copernicană în artă ; nu sufletul se orientează după natură, ci natura după suflet..." Consideraţii ca acestea, coroborate cu întrebări existenţiale atestând neliniştea modernă, determinau pe E. Lovinescu — în *Istoria* sa din 1927 — să-l fixeze pe Blaga printre modernişti, dar masiva colaborare la *Gândirea* (poezie; eseuri filozofice, teatru) furniza motive de reevaluări. După un deceniu, într-un compendiu (cu vechiul titlu : *Istoria literaturii române contemporane*), acelaşi comentator îl aşează în compania lui Nichifor Crainic, a lui Ion Pillat şi V. Voiculescu, reprezentanţi ai *Poeziei tradiţionaliste*. Printre *ortodoxişti*, tot în context tradiţionalist, îl va situa şi G. Călinescu.

În practică, Blaga-gânditorul întreprinde necontenit explorări în straturile abisale, în misterele cosmice, în orizonturi fără nume —, dogmele, „creştine şi necreştine, luate fiecare în parte", fiindu-i „în întregime străine prin conţinutul lor" *(Trilogia cunoaşterii)*, de unde conflictul cu *Gândirea* şi depărtarea de grup. Forţa intratabilă, dominatoare, pe care filozoful o substituie divinului, e „Marele Anonim" (personaj de găsit în *Eonul dogmatic*, în *Diferenţialele divine*, ca şi în *Geneza metaforei şi sensul culturii*, în *Fiinţa istorică* şi în alte locuri) : — un fel de „centru vital absolut", „un produs mitic filozofic al gândirii noastre", principiu omniprezent, omnipotent, cu trăsături demonice, exclusiviste, care, decis să nu cedeze nimic din atribuţiile sale, exercită asupra cunoaşterii o „cenzură transcendentă" perpetuă. Metafizicianul vine cu desluşiri : „În procesul de cunoaştere la nivel uman, «disimularea» misterului sub forma *semnalelor*, receptate de noi prin simţuri, este întâiul efect ce-l putem atribui cenzurii transcendente. «Misterul», ce ni se «semnalează», urmează apoi să ni-l «revelăm» noi înşine nouă înşine, cu mijloace imaginare şi conceptuale..." *(Fenomene, cunoaştere, cordoane cenzoriale)*. (La „Cel fără nume" se referea, cu secole înainte, Dionisie Areopagitul — citat de altfel de Blaga în *Trilogia culturii*). De la Spinoza va împrumuta Goethe (în *Dichtung und Wahrheit*, IV) denominativul „Marele Tot" ; ulterior, în *Fraţii Karamazov*, Dostoievski se referea la „Marele Inchizitor". Limitele „structurale, constituente fiinţei, zice Blaga, nu pot fi depăşite, atâta timp cât

„pentru păstrarea și asigurarea unui echilibru existențial în lume, temutul „Anonim" se apără „pe sine și toate creaturile sale, de orice încercare a spiritului uman de a releva misterele lor în chip pozitiv și absolut" *(Semnificația metafizică a culturii).* Cât despre tradiție, cultura populară contează mai degrabă prin „elanul ei stilistic interior" decât prin „întruchipări ca atare". O frază din *Elogiul satului românesc* lămurește : „Să iubim și să admirăm cultura populară, dar mai presus de toate să luăm contactul, dacă se poate, cu centrul ei generator, binecuvântat și rodnic ca stratul mumelor..."

Accentul cade, așadar, pe un *endon eidos*, pe impulsurile ideatice ținând de anumite „linii interioare", de o *matrice stilistică*, în sensul că la baza unei culturi majore se văd tendințe din „plăsmuirile și creațiile unei culturi minore". A lega creația literară și artistică de „istoria convențional idealizată", a propaga „naturalismul idilic" și „eticismul cam școlăresc", la modul semănătorist, a fost o eroare *(Răspuns la Discursul de recepție al lui Nichifor Crainic*, 22 mai 1941). Un Brâncuși îmbibat de cultură populară, ajuns la revelarea esențelor prin apelul la experiențe însumate, probează că modernitatea nu înseamnă ruptură. „Poezia care-mi convine, declara Blaga unui interlocutor *(Viața literară*, 1926, nr. 21), deși e ultra modernă, o cred însă, în anumite privințe, mai tradițională decât obișnuitul tradiționalism, fiindcă reînnoiește o legătură cu fondul nostru sufletesc primitiv".

Intră acum în dezbatere ideea de *tradiționalism metafizic*, acesta lăsând deoparte „trecutul apropiat" pentru a da curs „elementelor mai primare", de natură abisală. Formule ca *perspectivă sofianică, cunoaștere luciferică, timp-havuz, timp-cascadă, timp-fluviu*, și altele de acest gen, probează aspirația gânditorului de a pune la temelia construcției un limbaj nou, nuanțat poetic —, de mulți neacceptat. Controversată a fost și sintagma „spațiu mioritic", devenită titlu de volum (1936), formulă presupunând un *apriorism românesc* în funcție de „categorii abisale" particulare. În „ritmul suitor și coborâtor al doinei" s-ar transpune „nu atât peisajul plin și concret, al humei și al stâncilor, al apei și al ierburilor", cât un *sentiment al spațiului*, un „spațiu-matrice, înalt și idenfinit ondulat", în care sufletul „se lasă în grija tutelară a unui destin cu indefinite dealuri și văi, a unui destin care, simbolic vorbind, descinde din plai ,culminează pe plai și sfârșește pe plai..." Succedaneu de podișuri înalte și văi, *spațiul mioritic* stă în directe raporturi cu un *orizont al inconștientului*, cu toate consecințele derivând din el. Determinat de acest orizont imanent, sentimentul destinului se manifestă „tot ca o ondulare, ca o alternanță de suișuri și coborâri, ca o înaintare într-o patrie siderală, unde se urmează ritmic, dealurile

încrederii și văile resignării..." Metafizicianul se abandonează aici unei ordini flotante, unui mobilism fascinatoriu, repetitiv, potrivit căruia existența e suma ondulațiilor perpetue. În astfel de formulări lucrează decisiv poetul, de unde — cum i s-a reproșat în critica filozofică — amestecul de fantezie și „iraționalism al misterelor".

După ce figurase ca metaforă într-un text din *Lauda somnului*, sintagma *La cumpăna apelor* devenea în 1933 titlu de volum. La vârsta la care Dante privea cu melancolie îndărăt —, la Blaga timpul subiectiv se constituie în motiv de retrospecție, implicit de pre-viziuni melancolice :

> Caut, nu știu ce caut. Caut
> o oră mare rămasă în mine fără făptură
> ca pe-un ulcior mort o urmă de gură.
>
> Caut, nu știu ce caut. Subt stele de ieri,
> subt trecutele, caut
> lumina stinsă pe care-o tot laud.

La nivelul psihologiei adulte, vechiul *Sat natal*, perimetru in care poetul fusese „prietenul mic al țăranii", se dezarticulează sub privirea lucidă ; văzute parcă printr-un ochean întors, diminuant, lucrurile își pierd proporțiile de odinioară. Tot ce participa la o fenomenologie mioritică, cum se distilează la rece, dând curs cenușiului, derizoriului, amorfului. A te întoarce în autobiografie posedat de „febra eternității", e un mod melancolic de limpezire în tristețe :

> Totul cât de schimbat ! Casele toate sunt mult mai mici
> decât le-a crescut amintirea.
> Lumina bate altfel în zid, apele altfel în țărm.
> Porți se deschid să-și arate uimirea.

Combustiilor erosului, extazului în lumină, nălucirilor numinosului li se suprapune lunecarea ceremonioasă în lamento, stare de spirit comună contemplativilor, *Cântăreților bolnavi*, chinuiți de universalitatea impasului existențial. Verbe ca *ducem, străbatem, purtăm* — în cap de fraze și propoziții — confirmă ideea de coerență univocă în tragic, de vreme ce nimeni nu scapă destinului nivelator : „Purtăm fără lacrimi / o boală în strune / și mergem de-a pururi / spre soare apune. // Răni ducem — izvoare — deschise subt haină. / Sporim nesfârșirea / c-un cântec, c-o taină..." Pe deasupra seducătorului *Munte vrăjit*, treaptă spre transcendent, zboară „albinele morții", tulburând „somnul cristalelor". Sub bolți siderale, sub acelea ale somnului, un *Hotar* fatidic separă viață și

moarte, incandescențe și bezne: „De șapte ani răsucit / răsuflă în somn Aheronul. / Acum ah de trecere cine va-ncepe cântarea? / Acum ah negrele ape cui îi dau tonul?..." Elanurile dionisiace ale debutului, progresiv convertite în tensiuni tragice, stări nutrite de folclorul magic, trec în extrema contrarie: a neliniștilor cosmice. Proliferează spaima, duhurile negre, semnele negative — moara seacă, fântâna din „uliți rele", „duhul răului" —, toate la un loc motive de *Vrajă și blestem*. Noaptea — „războiul după ușă pus, țese singur"; neauzit, straniu, fantomatic, trece *Trenul morților*, protejat de tenebre. Asociat nocturnului, umbrelor înfricoșate însoțind mesaje *Din adânc*, fiorul neantului ia forme crispante, de un realism învăluitor în care se recunoaște drama ființei în eternitate. Între *Eu* și *Lume* se văd imediat raporturi de *izonomie*. Intervine ca la Eminescu în *O, mamă...*, ca la Arghezi în *Duhovnicească* nevoia descărcării de teamă; — mama, invocată ca punct de sprijin, pare a fi la Blaga o matrice în felul anticei Gea, ființă zămislitoare, primordială, interesată în absolut de progeniturile sale:

> Mamă, — nimicul — marele! Spaima de marele
> îmi cutreieră noapte de noapte grădina.
> Mamă, tu ai fost odat' mormântul meu.
> De ce îmi e așa de teamă — mamă —
> să părăsesc iar lumina?

Poeticitatea textului nu provine aici din zvâcnirile lirice, vădit retorice; de efect memorabil —, căci textul citat e unul ce nu se uită, e înscrierea lor afectivă într-o suită cu statut ontologic străvechi. Înlocuind vocativul „Mamă" cu „Doamne" (Dumnezeu), ajungem la întrebările psalmistului biblic: mai precis, la psalmul 129 —, *De profundis!* La jumătatea ciclului vieții, în plină *Vară* a existenței (poetul are acum treizeci și opt de ani), conștiința declinului implacabil se concretizează în monologuri obsedante despre zile și ore, fărâme ale eternului. De pe culme, *La cumpăna apelor* deci, Blaga glosează fără iluzii, raliindu-se marilor exploratori ai eului profund din toate timpurile:

> Tu ești în vară, eu sunt în vară. În vară pornită
> către sfârșit, pe muche-amândoi la cumpăna apelor (...)
>
> E mult înapoi? Atâta e și de-acum înainte,
> cu toate că mult mai puțin o să pară (...).

> Poteca de-acum coboară ca fumul
> din jertfa ce nu s-a primit. De-aici luăm iarăși drumul
> spre țărna și valea, trădate-nmiit
> pentru-un cer chemător și necucerit.

Pe ample întinderi, un Blaga dilematic, izolat, retranșat în mâhnire, dă expresie omenescului în genere, motiv pentru care unii au supraestimat dimensiunea *impersonală* în detrimentul celeilalte. De la primele texte lirice blagiene, *Dorul* e o prezență fundamentală, complex principiu de mediere. De la cântărețul anonim împrumută poetul — două decenii mai târziu — titlul de volum *La curțile dorului*; între timp, gânditorul se plasase decisiv, neclintit, în matricea stilistică a comunității etnice, făcând din *plaiul mioritic* o rampă spre „trepte" cosmice *nebănuite*. În lirica anonimă, condiția insulară a omului e suportabilă grație erosului compensator: „L-am cătat și l-am aflat / La mijlocul codrului, / La curțile dorului, / Unde stau porțile-nchise, / Mândrele pe table scrise..." Blaga însuși saluta un eros-*minune*, miracol convertind „clipele" în „veșnicii", stare pasageră amintind de *angelissima donna* eminesciană, în a cărei proximitate *clipe dulci se par ca veacuri*. Însă întrebări traducând insecuritatea — „O, cine știe?"; „Pentru cine?"; „Cine mă cheamă, cine m-alungă?" — indică dubii, șovăieli, solicitări ireconciliabile. Revelare, epifanie, acestea rămân motive de dor neistovit, de unde demersuri mereu reluate, înaintarea în mister, apăsătoarea conștiință a limitelor. Va fi știind oare *Eva* ceva „ce nimenea nu știe / nici chiar Dumnezeu"?... Deslușiri nu vin, dinspre ea! Nici Arghezi din *Cărticică de seară* nu vedea în *Mireasa* lui o forță relevatoare, deși i se adresa (echivoc) cu *halucinata științei*. Eminescianul *dor fără de nume* devine la Arghezi *Lingoare*, iar la Blaga, într-o similară accepție, *alean*, *poveste*, stare de *boală* fără leac.

Mircea Eliade nota o dată că, personal, nu poate acționa decât *alternativ*, construind fie în știință, fie în literatură, nu și concomitent; la autorul *Nebănuitelor trepte*, personalitate de statură similară, lucrurile stau altfel, lectorul avizat observând lesne că Blaga-poetul merge în pas cu Blaga-gânditorul. O relație triunghiulară se stabilește de la primele sale poeme, între Vis, Dor și Mister, cuvinte cu reverberații inițiatice reluate neîntrerupt până la ultimele pagini lirice. Fiecare dintre ele angajează pe un drum specific, fiecare obligă la întoarceri dezamăgite în punctul de plecare, ele rămânând mereu însemne ale aproximării, ale incompletitudinii și fragmentarului. Cuvintele nu acoperă sensurile. Ele în-

cropesc, nu rezolvă. E în ele un fel de fatalitate de nedepășit, care avertizează asupra zădărniciei eforturilor : „Cu cât lămurim printr-un fenomen ori printr-o lege mai multe enigme — avertizează un aforism din *Pietre pentru templul meu* —, cu atât devin ele însele mai enigmatice : aș vorbi de un principiu al conservării enigmelor..." Ideea în cauză, enunțată în placheta din 1919, face legătura de adâncime între faimoasa uvertură *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* (din *Poemele luminii*) și teza de mai târziu despre *cenzura transcendentă*. Ca dimensiune axială a poeziei lui Blaga, dorul evoluează între un limbaj uitat, al arhetipurilor din dimineața lumii, și o proiecție patetică într-un *Timp-havuz*, izvoditor de infinit. Astfel conceput, dorul e planare în facticitate, în zonele obsconse, vagi, ale imaginarului, nomadism în sfere crono-spațiale difuze, totodată coardă sufletească generatoare de farmec și iluzie. Ce altceva e „cântecul obârșiei și al sfârșiturilor, în neschimbarea aceluiași cerc" — cânt citat de un personaj de dramă, Meșterul Manole —, decât o formă subtextuală a dorului · Arghezianul *Dor dur* își circumscria impulsurile în aria eroticului, marcând o criză acaparatoare. *Dorul-dor* al lui Blaga, înscriere în muta sublimitate, ridicare la cub a dorului pur și simplu, indică nostalgia ieșirii din circularitatea condiției umane, pentru a păși, consonant mirajului, în ilimitat :

Cel mai adânc din doruri
e dorul-dor.
Acela care n-are amintire
și nici speranță, dorul-dor.

Pe-un drum ne duce dorul-dor,
pe-un drum
ce dincolo de orice călător
mai are-o prelungire.

Nesfârșit e dorul-dor.
Bate-n valea tuturor.

Privit în latura lui general-umană, însumând reacții ale „Eului" senzitiv și ale celui cogitativ-imaginant, ecouri ale lumilor uitate și prevestiri ale celor încă necreate, dorul poetului e, pe rând, voluptate, miraj, viziune, ardere, tensiune, dar și repliere („De ce m-ai trimis în lumină ?"), exil interior și mai ales monolog mut. Între polarități plurivalente, un Blaga vitalist, cosmicizant, uluit de miracole, aproape un *voyant* operând cu mijloacele sugestiei, colaborează cu un altul care-l trage în jos, rănit de neputința de

a nu ști totul, retractil, interiorizat, depresiv-elegiac. Din straturile folclorice ia Blaga, nu o dată, pateticul lamento care la el devine *alean*. Dat fiind că singurătatea devorează, iar *marea trecere* amenință perpetuu, conștiința tragică își ia măsuri : fiorului efemerității i se opun reacții ale intelectului. Fundamental la nivelul artei e că la Blaga citatul folcloric, regândit, remodelat, are o prospețime excepțională ; în saltul de la minor la major, poetul cultivă ceea ce el numește *obiectivare ipostatică*, făcând din propriile lui „tristeți nedeslușite" — tristeți ale umanității. Filozoful din *Orizont și stil* (comparând dorul cu germanul „Sehnsucht"), și cu deosebire cel din *Spațiul mioritic*, la care dorul e o „ipostază românească a existenței umane" — „aspirație trans-orizontică, existență care în întregime se scurge spre «ceva»" —, își descopere identitatea în chiar consonanța cu această dimensiune ontologică a comunitătii. Ieșirea din „orizontul închis al văii sau al dealului", dezmărginirea, elanurile verticalizante sunt, la poetul „în mută, seculară căutare", condiții (aleatorii) ale izbăvirii de finitudine. Starea de *așteptare* devine normă : „aștept să îmi apună ziua", „mi-aștept amurgul..." Mai solemn, în spiritul paradisiacului eminescian, iată aceeași idee — preludiu la ciclul *Curților dorului* :

Aurorele încă
se mai aprind, și-așteptăm. Așteptăm
o singură oră să ne-mpărtășim
din verde imperiu, din raiul sorin (...)
Oaspeți suntem în tinda noii lumini
la curțile dorului. Cu cerul vecini.

Așteptăm să vedem prin columne de aur
evul de foc cu steaguri pășind,
și fiicele noastre ieșind
să pună pe frunțile porților laur...

Confuze, trudnice, așteptările în orizont portughez — unde a fost scris volumul *La curțile dorului* — sunt alteori „rătăciri", „aureole amare", provizorat în care destinul fâlfâie „steaguri" potrivnice : „Podișul m-alungă, șesul mă cere, tot altul. / Singură vatra nu mi-e-ngăduită, / și cum aș slăvi scânteia-mpământenită, / cenușa și pravila, fumul — înaltul !..." *Ani, pribegie și somn* se constituie într-un pseudo-psalm de rezonanță argheziană — exceptând instalarea finală în „plaiurile" somnului, în visul cu „țărână din patria mumelor..." Nostalgii campestre provoacă *Vânzătorul de greieri*, aducând „o palmă de luncă-n cetate". Țărmul lusitanian „sorin"

(la Matei I. Caragiale promisiune de voluptăți exotice), acvaticul triumfal din *Estoril* și *Boare atlantică*, din *Unicornul și oceanul*, nu destramă amintirea „cocoșilor dunăreni", urcați pe garduri pentru a vesti „duminica lungă și fără seară". Peste „pădurea de pini" de la Estoril veghează „bradul bărbos", plasat lângă ursa mare —, altul decât bradul de-acasă ; în „galben liman portughez", timpul „spornic" aduce unicornul din poveștile noastre, care — într-o postumă — aude sunete cosmice. Făptură meditativă, enigmatică, unicornul sau inorogul reprezenta la Cantemir un „simbol al ființei", un fel de stemă a ilustrului umanist, dar în *Elanul insulei* poetul notează, spre știință : „Cu mai multă îndreptățire cred că mi l-aș putea alege eu..." E un mod de a spune că inițierea în spațiile extra-mundane reclamă virtuți de inorog ! Întrebări de *Asfințit marin*, cu sonorități eminesciene, orientează spre o spațio-temporalitate impregnată de necunoscut, necontenit generatoare de anxietăți : „Ah, pentru cine sunt largile / vremi ? Pentru cine catargele ?" Trinomul *apă, drum, dor*, dintr-o inscripție ulterioară — *Cântecul obârșiei* —, reia în altă orchestrație întrebări analoage :

O, drum și ape, nor și dor,
ce voi fi când m-oi întoarce
la obârșie, la izvor ?
Fi-voi dor atuncia ? Fi-voi nor ?

UN „CANZONIERE"-MEDITAȚIE. — Vocile ostenesc, operele de sfârșit, cele care încheie o biografie poetică, repetă frecvent motive, atitudini și viziuni din volumele anterioare, de unde impresia de *déjà dit*. Excepție nu fac nici D'Annunzio, nici Arghezi, nici Philippide, în ale căror monologuri finale se revarsă automatisme diverse, manifestări ale Eului pasiv. Blaga e dintre cei care se salvează. Regimul postumelor lui, al întoarcerii în lumină inaugurală, al regenerării-miracol din *Mirabila sămânță*, e unul al revigorării tentațiilor spre *adânc* și *înalt* grație abordării lor sub zodia erosului. Tardivul său *canzoniere* succede vechilor dileme, când erosul — confruntare a două interiorități niciodată ajunse la unitatea de perspective, la utopicul „Eu sunt Tu" — părea un câmp marginal. Cel puțin în parte, convulsiile, marile neliniști existențiale, strigătele în pustiu, contradictoriul multiplu și-au tocit reliefurile ; în stadiul celei de a treia vârste, iubirea, reactivată, reprimenită în lumina mitului, opunând fragmentarului totalitatea, imprimă recitativului liric târziu o vivacitate neașteptată. Înseși

întrebările, chiar grave, încălzesc orizontul, recolorându-l melancolic. Paroxisticul expresionist, accentele explozive eșuând în tristețe au rămas în urmă ; tumulturile au devenit aluviuni fluide, amalgamate, patetice, depuse în memoria afectivă : semne amintind febra wertheriană a unei juneți revolute. Încorporate *legendei*, pâlpâind uneori în aburul oglinzilor lăuntrice, ele aparțin unui *atunci* calcinat, de mult clarificat, cu drumuri care „au murit subt iarbă", cu lespezi frânte și cenușă. Motive de *Arheologie* ! Dar de îndată ce memoria re-conștientizează asemenea stări, reapar modulații-refren ; în gestică, în priviri, în cuvânt se simte fascinația de odinioară a „lunarelor ținuturi, de sus", acum în retrospecție calmă :

În ceasul acela înalt, de-alchimie cerească,
silirăm luna — și alte vreo câteva astre,
în jurul inimilor noastre
să se-nvârtească

Un Blaga în postură cvasi-eminesciană, ca acesta din *Legenda noastră* — eminescian în *Vei plânge mult ori vei zâmbi ?* ori în *Stelelor* —, propulsează efemerul în eternitate, făcând „stea și stea din pământurile noastre", sublimizând clipa. Pământ și stea, sugerau într-o dramoletă, *Pustnicul* — din *Pașii profetului* — o chinuitoare nevoie de verticalitate ; din contrarii se ivea acolo o axă metafizică :

Din veci mă arde-același gând :
să fii pământ — și totuși să lucești ca stea !

Poetul e un omolog al *Cerbului* vrăjit (Mircea Eliade vorbea de „caracterul solar" al acestuia) —, gonind „prin brume", peregrin solitar în căutarea „ciutei dispărute", un posedat împins de „sublimul foc (...) spre abisuri". Mijloacele poetului sunt adaptate, cum ni se spune, doar la „ce se vede", neajungând la esențialul *Portret* al iubitei, inepuizabil motiv de mister, ca într-o vibrantă *Odă pentru Runa*. Necunoscutul umilește ; deși ispititoare, culorile de „pe paletă", irelevante, nu declanșează starea de grație. Dar cuvintele ? Intră în joc sugestii apropiate vegetalului și mineralului ; se apelează la o mie de nume („nume dulci și nume-amare, / mulcome și sunătoare"), se invocă miresme florale, motive erotogene nocturne și diurne — toate ritualizând ori vizând efecte magice : „Caut nume — fie-o mie — / să-ți arăt ce-mi ești tu mie. // (...) Mângâierea apelor, / slava nestematelor, / suferința

zorilor, / iureșul culorilor, // bucuria sfântului, / lamura pământului...“ Nu sacralizarea petrarchistă acționează în acest *Caut nume*, incantație cu pulsații din folclorul magic ; *lamura* sugerează aici, ca în *Creanga de aur* sadoveniană, spiritualizarea, luminozitatea, curăția, inocența, înnobilarea prin contaminări de la incandescența focului. Cu înfățișarea lor de „lemn *sfânt*“, femeile, „viori aprinse / în flăcări și fum“, întrețin mirajul, devenind „vibrații“ aeriene, făcând ca nici unul din numele suave, atribuite lor „din alean“, să nu spună îndeajuns. De la *chip* până la *închipuire* sau *întru-chipare*, scrie Blaga, n-ar fi decât un pas, dar sustrăgându-se perpetuu cuprinderii integrale, iubita, „mereu e alta, alta e, tot alta, / ca soarele antic, un rod al fiecărei dimineți“ ; — făptură gracilă, „fără ieri, întruchipată iar și iar, / în ciclurile arzătoarei, reluatei tinereți...“ *(În lumea lui Heraclit)*. Fulgurante *Întâlniri* „în spații și în vis“, între conștient și inconștient, repetă străvechiul precedent edenic ; mereu aceiași, partenerii se regăsesc „mereu sub pomul interzis“. Mereu rostirea e în suferință, lipsită de disponibilități figurative în absolut

Nici trecutele „întrupări de fum“, nici sublimul în lumină nu se conservă în cuvinte, acestea dând semnificații de gradul al doilea : „Țara-ntre dealuri, / satul sub lună, / Bocca-del-Rio / nu mă adună. // Îți amintești tu / timpul și locul / prinse-ntre ziduri, / zumzetul, socul...“ Iată cum un sat de lângă Sibiu, în lumini selenare — Gura Râului —, își mută rezonanțele muzicale în tărâm iberic, transformându-se prin adaosul ficțiunii în *Bocca-del-Rio !* A-ți aminti e, astfel, totuna cu a transfigura necontenit, căci niciodată o amintire nu e aceeași.

De revelații larg-configuratoare e în măsură muzica, văzută ca un superb *loghion*, ca o spunere ținând de divin. Dacă luna creează fantasme aeriene, „Ofelii, Margarete, Beatrice“ —, *Sonata lunii* de Beethoven e „însăși luna pe pământ...“ Pentru captarea a ceea ce Blaga numea *stări de nuanță*, cântul înalt trece în elegie sau romanță („Ne-om aminti cândva, târziu, / de-această întâmplare simplă, / de-această bancă unde stăm“) ; cântul e, după caz, *Madrigal* și *Descântec* („despre tine și otravă, / despre slavă și albine“) ; el poate fi sinteză : *Cântecul vârstelor*. Principiu de unificare spațio-temporală, chronotop, melosul devine exaltare imnică, aură a frumuseții eterne *(Pëan pentru o tânără)*, unic „triumf al vieții asupra morții și ceții“ *(Epitaf pentru Euridike)*, memorie balansând între clar și nebulos *(Cântecul brumelor, urmelor)*, acestea din urmă cu cadențe ca în *Balada morții* de G. Topîrceanu. Un tandru „cuvânt“ despre *lucruri* — *Atotștiutoarele* — orientează din

nou spre concret, cu referiri la forțele chtoniene ; lucrurile „impresoară“ și „iscodesc“ multiform, însoțind „viața și patima“ ; *iezerul* e un imens ochi al lumii, *drumul* ne știe scopurile tainice, *vântul* și *apa* sunt oglinzi ale neliniștii. Privirea scrutează shakespearean, altă dată *(Arheologie)*, soarta lucrurilor desfigurate, căzute în ruină ; însă, concomitent, ficțiunea restaurează, ori re-figurează, întregind : „Un sarcofag antic, vezi tu, e mult mai plin / de tâlcuri, de istoric, când e deșert. / În gol s-arată un adaos de destin“. Se vede de aici continuitatea de substanță între astfel de reflecții de gânditor și autorul de aforisme din tinerețe *(Pietre pentru templul meu)*, tentat, la toate vârstele, să fabuleze mitic, invocând deci „al Ariadnei fir“, trimițând la Orfeu, ori luând ca martor „lutul“ de Tanagra. Înclinat pe sonetele marelui Will, trecând prin romanticii germani și prin expresioniști, poetul e totodată martor al materiei palpabile, care, fascinată, își schimbă structura moleculară :

> Nu pot să știu ce-a fost prin vremi, odinioară,
> știu doar ce văd : subt pasul tău, pe ude treci
> sau stai, pământul înc-odată, pentru-o clipă,
> cu morții săi zâmbind, se face străveziu...

Durează în subconștient urme din ceremonialul eminescian, vibrații și voci, „noian de frunze“, un greier cu „grai de-argint“, tentația evadării „din cuviință și din pravili“ —, pe scurt, un elementarism conceput ca reinițiere în stadiile începuturilor lumii. Antologicul *Andante* (cu titlul său afiliat muzicii) e o suavă introducere în spații arhetipale, viziune cu stilizări de veche tapiserie, implicit orchestrație apropiată contemporanilor Pillat și Fundoianu :

> Chemări de corn, și goarne pe la vaduri,
> din ceas de zori și până-n ceasurile lunii,
> ne ispitesc mereu, spre văi, spre culmi, pe unde
> asemenea să devenim sălbăticiunii...

O anumită demonie erotică, multicordă, incită la întrebări în flux, unele dintre ele, patetice, schițând detașarea de duhul eminescian : „Când mușchiul de pădure mult / ne-alintă-n vară verde dor / și glasul picurat ți-ascult — / mai e nevoie de-un izvor ?...“ Totuși fondul de adâncime al lui Blaga (vârstnic) e mai consonant decât pare cu eminescianul *Iar când voi fi pământ*, deși interogația

finală din *Strofe de-a lungul anilor* sugerează contrariul : „De-ar fi să dăinuiesc nespus / în gândul tău, pământ ce sunt, / (...) mai e nevoie de-un mormânt ?..." Aliate vizibil obsesiilor eminesciene sunt metaforele selenare hipnogene, cu frecvență sporită în poezia de sfârșit, de unde muzica de penumbre, aeriană, mătăsoasă, arderile magice, declanșate „de-o rază de lună..." Personalitatea lui Blaga, dominatoare, intens polarizantă, radical posesivă, exclude dialogul, încât acel „noi ardem, iubită", „noi ardem, ah cu cruzime-n văpăi / mistuindu-ne unul pe altul", încheie practic un monolog. Răbufnesc în *Cântecul focului* note solemn-retorice din poemele debutului, mărturii ale combustiei târzii, un limbaj interjecțional (tinctura cu „ah" și „o"), cu concluzia că „rareori numai, sfârșitul nu e cenușă..." Urmează, tipic eminescian, refluxul ; zvâcnirilor de senzualitate febrilă le sucede tipic teama de vid sufletesc. Timbrul de profunzime specific lui Blaga — „personanța" — triumfă însă. Luate în ansamblu, modulațiile alternative, „osânda de a sta-n lumină", lumina paradisiacă și teluricul sfârșesc într-o mediere a contrariilor ca soluție aproape mioritică. O senină *Vară lângă râu* e concomitent ascensiune în cântecul pur al ciocârliei și coborâre pe pământul regenerator, sacralizat prin iubire. Ce e apoi vara de noiembrie, *Vara Sfântului Mihai* (metaforă derivată din „L'été de la Saint-Martin"), decât încredere în miracolul erotic în chiar toamna existenței ?

Iubito-mbrățișează-ți cântărețul,
mută-mi cu mâna ta în suflet lacul,
și ce mai vezi, văpaia și înghețul,
dumbrava, cerbii, trestia și veacul.
Cum stăm în fața toamnei, muți,
sporește-mi inima c-o ardere, c-un gând.
Solar e tâlcul ce tu știi oricând
atâtor lucruri să-mprumuți...

Sublimul a ceea ce *a fost* pare repetabil, căci — aflăm din *Catrenele dragostei* — iubirea „poartă-n ea / moarte-ades și-ades un leac..." Arghezi al sfârșitului se simțea intrând progresiv, inevitabil, în *Noaptea* de dinaintea creatului. La Blaga, interogația argheziană *De ce-aș fi trist ?* sună ca replică și speranță : „De ce-aș fi altfel decât soarele ?..."

Dimensiunea „paradisiacă" (paradisiacă în sensul dat de autorul *Spațiului mioritic)* pare sau chiar se suprapune celei „luciferice", care, vizând asaltarea misterului, se lovește de limite ; vechi ob-

sesii, acum subțiate, rămân în penumbre ; proiectată în concret și imediat, viața, tablou cu „fructe calde și rotunde", deși „trecere" prin *Anotimpuri*, nu se confundă cu neantul. Toate acestea se verifică în repetata invocare a erosului, mai precis în considerarea goetheană a iubirii ca act de armonizare, ca împletire cu destinul. „Singurătatea ne omoară" — clama altădată poetul, tânjind după o „patrie siderală", peregrinând în toate unghiurile, rătăcind de cu noapte, neconsolat, pe „podișuri metafizice". Idee reluată târziu : „Când e singur fiecare, / sufletele nu-s în noi..." *(Spune-o-ncet, n-o spune tare)*. El, care în *Arheologie* se zidea în mâhnire (e „dureros ca în marea trecere să te aprinzi visând..."), întoarce fila pentru a redescoperi tonicul palpit al prezentului :

O fată frumoasă
e o fereastră deschisă spre paradis.
Mai verosimil decât adevărul
e câteodată un vis...

Alte catrene întăresc ideea" „O fată frumoasă e / Lutul ce-și umple tiparele, / desăvârșindu-se pe-o treaptă / unde poveștile așteaptă". Sau : „O fată frumoasă e / mirajul din zariște. / aurul graiului, / lacrima raiului..." În nopți de *legendă*, „treptele, fruntile" se fac de „argint" — „martore pure izvoarelor din univers..." *(Catrenele fetei frumoase)*. Participând la un repetat fenomen de coalescență, vraja, basmul, visul, magnetismul astral, misterul adâncurilor, ispita mitizării își combină persuasiv forțele pentru a orienta spre „legea pământului". Erosul, „un păcat pe care-l arde / pe la miezul nopții luna" *(Catrenele fetei frumoase)*, devine „patimă fără păcate" *(Primăvară)* —, alean rezolvat patetic prin înscrierea în omenescul etern :

A cunoaște. A iubi.
Inc-odată, iar și iară,
a cunoaște-nseamnă iarnă,
a iubi e primăvară...
Inc-odată,iar și iară,
a iubi e primăvară.

Superba pagină finală a ciclului *Vară de noiembrie*, împreună cu alte poeme, se situează la nivelul cel mai înalt al liricii noastre de dragoste din toate timpurile. Gânditorul care considera

că genialitatea nu provine „din resursele inteligenței, ci din cele ale pasiunii“ *(Elanul insulei)*, avea dreptate...

Dar există și emoție intelectuală!

Monumentalitatea lui Blaga rezultă din globalizarea formelor lui de manifestare, dar la stabilirea gradului de *mărime* — decisiv e aportul poeziei, căci aici se luminează portretul interior de „ființă eminamente metafizică“ (cum se autodefinea memorialistul în *Hronicul și cântecul vârstelor*), aici vibrează inconfundabil Eul profund, sensibil la minunile „simplisimei flori“, totodată împresurat de mister, copleșit, torturat de conștiința efemerității. Nuanțe edificatoare în acest sens aduce o *Autobiografie*, în fapt o micro-confesiune într-o singură frază, rezumând relația om-operă: „O viață întreagă am căutat să ridic șesurile la nivelul podișurilor getice, să limpezesc elementul mâlos al râurilor până la puritatea izvoarelor, să ridic faptul divers până la înălțimea mitului, să încoronez empiria cu nimbul unei metafizici, să dezbrac până la Idee orice ființă, să transform oxigenul viciat al orașelor în ozon de păduri și plaiuri“ *(Din duhul eresului)*. Exaltările poetului, elanurile și temeritățile lui eșuând în tristețe, sunt ale unui paroxistic halucinatoriu cu priviri repezi dar asediat de luciditate, într-un du-te-vino perpetuu, cu excese care-și răspund unul altuia. Clipele lui de seninătate, mai evidente în final, stau pe intermitențe și pauze. Revărsarea titanică în univers și introspecția, o uluitoare vocație metaforic-imagistică, perspectiva *mitosofică* asupra lumii și tendința stilului voluptuos particularizează un profil faustic în tensiune, un chip de personaj răvărsând flăcări dar adorând *ec-staza*. Dualitatea unor astfel de reacții, tranzițiile de la meteoric și cosmic la temporalitatea închisă, la meditație și suavități, se reflectă, la nivelul expresiei, în felul de a puncta imnicul, exterioritățile, visul, melodiile nebănuite, modulațiile mitice. Elegiaca *fortuna labilis* invocată de medievali e pusă între paranteze, dacă nu considerată ca nefastă economiei vieții. Conștiința precarității ontologice, descurajantă, se confruntă cu „Eul“ fracționat, necontenit iscoditor, neîncetat refractar condiției tragice. Explorator tenace în genunile sinelui, poetul e și nu e un narcisist; practicant prestigios al alpinismului intelectual, el e deopotrivă un solitar petulant, un aprig căutător de sine și un căutător de oameni. O perspectivă univocă nu-i este îndeajuns. Lui *dați-mi un trup, voi munților* îi urmează ispita dezbrăcării de trup „ca de-o haină pe care-o lași în drum...“ Alte opțiuni, și ele schimbătoare, se văd la nivelul construcției: practicantul prin excelență al versului liber dă utilizare, în final,

cadențelor clasice; poemul în metru safic, sonetele, ritmurile împrumutate folclorului o demonstrează divers.

De Eminescu îl apropie mai puțin oniricul (visul eminescian tinde spre cosmoid și feeric), cât *tânjirea*, nevoia de absolut și, mai reliefat, apetența pentru mitic. În integralitatea ei, opera poetului luminii este, în esență, un mit imens, cu deschideri spre toate tărâmurile, o vastă alegorie opunând depresivului *nu este* un fascinant *ar putea fi*. Contemporanul Ion Barbu, partizan al „curăției de corp cristalografic“, tentat de „sorii de ger“ ai Ideii dar sfârșind în singurătățile ființei, îi stă în preajmă cu o egală nostalgie a expresiei dense. Croit pe un model dialectic intens-dramatic, macerat de îndoieli gnoseologice, autorul *Mirabilei sămânțe* e un febricitant unduitor, trăsătură explicând imagistica la căldura focului, interogațiile în tensiune, incandescențele previzibile, exclamațiile familiare. Teoretician al *Spațiului mioritic* (paternitatea conceptului și-o revendica Dan Botta), Blaga, unul dintre marii europeni ai secolului, mai exact ai sfârșitului de mileniu, nu se putea plasa ca gânditor și poet în sfera unui tragic absolut. Dezolarea heideggeriană, sintetizată în mult citata *existență spre moarte*, spre „nimic“, găsește un corectiv, la Blaga, în reinițierea în profunzimile naturii, cu perspective de redobândire a coerenței pierdute. Aripile celui pornit în căutarea sublimităților „siderale“ bat, în final, peste o Dacie eternă, care, „leagăn fost-a seminției noastre“ *(Grădiște)*; iubirea o găsește el: „aci / în patria mea, la seminția mea“ *(M-am oprit lângă tine)*. Lutul veșnic, seminția, sufletul colectiv — toate îi vorbesc de ethnos, de o tandră matrice stilistică autohtonă: „Mă plimb pe pământ, / enigmă-n cuvânt, / făptură în haină, / o taină în taină, / când miez, când veșmânt. / Mă plimb pe pământ / subt ceruri de gând. / Prin dumnezeul Vânt / bate aripa / seminției, ce sânt“ *(Cutreier)*. Ca antidot la apăsătoarea senzație de *trecere*, în postume frapează, nu o dată, comuniunea cu înconjurimea, „mândră grădină“, paralel cu tentația transorizontică:

Prinși de duhul inverzirii,
prin grădini ne-nsuflețim.
Pe măsura nalt-a firii
gândul ni-l dezmărginim...

Ghinda era, la Aristotel, *sămânța-simbol*, principiul regenerării ciclice. Vocea lui Blaga, rostind acea superbă *laudă semințelor, celor de față și-n veci tuturor*, unifică spectaculos în imn ecouri

milenare, tendințe cu rădăcini în subconștientul unei comunități legate de pământ. Transpar în această *laudatio*, care își îmbină razele cu altele, de o puritate horațiană, semnale din fondul autohton de profunzime. Sintagma *mirabila sămânță* e, practic, un motivem fundamental, un echivalent al celui de „tinerețe fără bătrânețe". (Titlul de volum *Mirabila sămânță* a fost ales de Dorli Blaga).

Târziu, rezervele față de orizontul citadin par a se dizolva, căci „își are și orașul rodnicia lui" *(Cetate în noapte)*; solemne, grandioase, înalte furnale, „uriașe țevi de orgă", îndreptă spre cer „fumuri albe, drepte" *(Toamna de cristal)*. Intervin însă nuanțări: „Semne-ar fi că locuiesc undeva / la oraș, într-o stradă / cu nume de haiduc de baladă. / Dar nu sălășluiesc la oraș, / m-ar blestema pârâul și pomul, / Felul meu dezminte zvonul. // S-ar spune că lăcașul îmi este / într-un sat cu streșini de paie, / cu nume de veche poveste. / Dar nu locuiesc / la sat și nici în odaie. / locuiesc într-un cântec de pasăre" *(Lăcaș)*. În totalitatea lor, postumele, multe la număr, reconfirmă consecvența poetului cu sine, existența fiind în continuare obiect de regândire la nivelul ultimei vârste: — nostalgie a unității ființei și a unității lumii. Nici o ruptură șocantă între cel de mai înainte, trăind pe două planuri, unul vitalist, frenetic-erotic, altul sub incidența morții; ca probă o reflecție postumă despre poezie, aceasta „un veșmânt în care ne îmbrăcăm iubirea și moartea..." *(Elanul insulei)*. Acționează, cu pendulări arhiștiute, modul de a fi lucid și pasionat, febrele și negraba, concretitudinea senzației și salturile în inefabil. Imagistul de excepție, ostenit oricum de contrasensuri, mai puțin efervescent ca altădată, se instalează în *cântec*, tărâm sugerând de astă dată planarea lină, raporturi în care vechile coliziuni, conflictele recurente, cu alte finalități, sunt văzute cu relativă detașare. Pierderea harurilor copilăriei, distanțarea de începuturi, de cântecul-farmec, ulterior regăsirea acestuia — *„lumea e o cântare"* —, iar la urmă magistralul *locuiesc într-un cântec de pasăre*, iată etape urmând limbajul sintetizator-generalizant al lirismului pan-uman. Unui cânt îi răspunde altul, de unde *Cântecul obârșiei*, *Cântecul focului* și *Cântec sub stele*; o *Cântare vântului*, *Cântecul spicelor* și *Cântecul brumelor, urmelor*; apoi *Cântecul vârstelor*, un *Cântec în doi* și *Cântecul călătorului în toamnă*; ori, lăsând cortina, *Un cântec înainte de-a adormi*, *Cântecul somnului* și un *Cântec în noapte*. Paradox: chiar când vorbesc, *Poeții* „sunt muți", însă cântând, străbătând patetic vremea, „ei mai slujesc un grai pierde mult..."

La hermeneutica poeziei lui Blaga, o foarte importantă contribuție îi revine lui însuși, știut fiind că în eseurile filozofice, în numeroase aforisme și reflecții, îl vedem deschizând „ferestre" spre „Eurile" nebănuite, pronunțându-se în problemele limbajului, explicându-se progresiv. „Creația — sună unul din cele mai tulburătoare aforisme — este singurul surâs al tragediei noastre..." În același sens, un adaos — în *Geneza metaforei și sensul culturii*: „Creația e chiar destinul normal al omului, datorită căruia omul este ceea ce este. Omul nu mi se pare cu orice preț menit echilibrului, dar el e menit creației cu orice risc..." Poezia lui, invocând o „boală fără nume" ori „satul fără nume", sondând „existența întru mister și revelare", cumulând sugestii din mituri arhaice și din folclor, de la cei dinainte de Novalis până la expresioniști, coincide cu unul din momentele faste ale geniului românesc în acțiune.

Chiar dacă nu acceptăm în totul departajarea între *metafore plasticizante* și *metafore revelatorii*, propusă în volumul anterior menționat, căci plasticizarea nu exclude revelarea, poetul era în drept să creadă că metafora revelatorie „suspendă" unele „înțelesuri și proclamă altele". Aceasta e, de altfel funcția oricărei metafore: de a discredita rutina, tiparele, formele amorțite. Vorbeam de lumini emanând din confesiunile scriitorului. Una dintre ele, figurând în grupajul *Din duhul eresului*, ni se pare de o importanță capitală pentru fixarea unui *Profil Blaga*: „Mă simt foarte ardelean prin toate ale mele; dar un ardelean la nivel general românesc și oarecum european..." În acest sistem de cercuri concentrice, „craiul Decebal" a fost „întâiul ardelean..." Un „crai" de alt mod a fost însuși poetul *Nebănuitelor trepte*, care, debutând în 1910 în *Tribuna arădeană*, avea să devină din „Lulu Popii" (cum i se spunea în Lancrăm) un nume de valoare universală. Ne apropiem astfel de ceea ce Basil Munteanu, prieten al poetului, înțelegea prin *autohtonie-universalistă*, cu motivația că universalitatea „primește principalul impuls din termenul contrar" *(L'Autochtonie-universaliste d'Eminescu*, 1967). Analiștii secolului romantic au crezut a depista ca specifice unele stări depresive numite diferit — *mal du siècle*, *male storico*, *Weltschmerz* —, dar prefigurând ceea ce Miguel de Unamuno numea, în 1915, *Sentimentul tragic* al existenței, iar Heidegger (cel din *Ființa și Timpul*) ideea de „absurditate" a existenței. În plan poetico-existențial, dilemele lui Blaga, cu resorturi larg umane, provin din stări de spirit flotante, comune unor T. S. Eliot, Rainer Maria Rilke, Saint-John Perse, Salvatoare Quasimodo, Odysseas Elytis, contemporanii săi, al căror partener egal este.

Serioasa ediție critică realizată de George Gană (I, 1983 ; II, 1984) include 497 de poezii, dintre acestea 245 postume ; multitudinea postumelor vorbește de lunga marginalizare a scriitorului. Vocabule derivate din nume proprii — „arghezianism“, „barbism“, „bacovianism“ — exprimau, la sfârșitul etapei interbelice, linii de forță cu efecte stimulatoare multiple, în vreme ce influența poetului „luminii“ părea restrânsă. Într-o monografie din epocă, *Poezia lui Lucian Blaga și gândirea mitică* (1940), Constantin Fântâneru considera drept „blagieni“ pe Mircea Streinul, George Drumur, Iulian Vesper și Dumitru Olariu. Redescoperit o dată cu posteritatea, în special după apariția volumului din 1962, *Poezii*, autorul *Mirabilei sămânțe* a exercitat o mare atracție la poeți din generațiile lui Nichita Stănescu și Ioan Alexandru.

Atracție sistematic reactivată prin cei care vin...

UN URMAȘ AL LUI PARMENIDE : ION BARBU

Frondeur, intransigent, petulant, retractând subit elogiul pentru a-l înlocui cu blamul, Ion Barbu, matematicianul-poet, nu trece fără să forțeze curiozitatea ; franc până la duritate, grunzuros, gata să apostrofeze indignat pe oricine, balansând între gestul prezumțios și neîncrederea în sine, la sfârșit masca lui e, aparent, a unui Clémenceau dunărean : mustață abundentă marcând un facies dominator, sprâncene stufoase, un aer energic, prob, intransingent, aproape provocator. Fixat definitiv în deciziile sale, el nu admite alternative, de unde tranșantul *„așa vreau !“* — procedeu substituit trgumentării. Egotist la extrem, sociabil totuși în modul lui particular, poetul frecventează curent cafeneaua, întreține dialoguri, nu lipsite de toane, răspunde la interviuri, se explică succint, ba chiar, asemenea unul Wieland (cu ale sale *Scrisori către un tânăr poet*), ori urmând exemplul lui Valéry (din *Lettre à un ami*) și al lui Rilke (cu ale lui *Scrisori către un tânăr*), redacta în 1941 un *Cuvânt către poeți*, destinat efemerei reviste *Pan*. Personalitate-unicat, fremătătoare fizic și intelectual ; atras de „fulguranța“ unor destine incandescente (Pascal, Rimbaud) —, el își aplică, nu fără ostentație, etichete voit sfidătoare : „natură *absolut* plebeiană“, „niebelung“ și „valah“ !... Familiarul marilor nume literare, nu numai europene, citând printre cei dintâi la noi pe Kafka, sedus de „noctambulismul prin hale“ al lui Moréas și al „Crailor“ mateini, vede în dinamism și nepreget „singura viață“ esențială, „singura sănătate“, stări pregătind „liniștea dincolo-luminătoare a sufletului...“ Tudor Vianu, apropiat poetului încă din anii liceului, nu mai întâlnise „un exemplar omenesc atât de original și atât de interesant“ ; vârtoșenia, „marea lui inaptitudine pentru melancolie“ vocea profundă, baritonală *(Jurnal)* frapează imediat. La celălalt pol, poezia lui Bacovia căznită, constant „depresivă“, aliaj de „spovedanie și atmosferă (...) nu conține nici un principiu liberator“ —, zice Barbu ; remarcabile prin simțul „rar al desenului“, textele din *Plumb* țin de o epocă „revolută“... (Interviu

în *Ultima oră*, 28 sept. 1929). Bacovia e un posedat, un retractil ; — Barbu un exploziv, un inflamabil...

Trei ani înainte de *Joc secund*, reticențele abundă : „Mă stimez mai mult ca practicant al matematicelor și prea puțin ca poet, și numai atât cât poezia amintește de geometrie..." În „domeniul înalt" al acesteia din urmă există „undeva" un „loc luminos", în care geometria se întâlnește cu poezia. Atâta timp cât contemporanii lui Einstein îl „concurează" pe Euclid, imaginând noi universuri abstracte, poeții se cade să procedeze analog, făcând „concurență demiurgului în imaginarea unor lumi probabile". Pe scurt — dintr-un interviu în *Viața literară*, 5 febr. 1927, aflăm că poezia va prelua din geometrie modul generalizator : „*o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existență...*" Târziu, după al doilea război mondial, scepticismul agravat transpare din suita de calificative autoacuzatoare : „cel mai demodat poet", „ceva mai mult, un rătăcit, un intrus în ușoara și înaripata gintă..." Elogiile merg exclusiv spre disciplina profesată de Dan Barbilian (Ion Barbu) la Universitate : „Pot ajunge la cunoașterea mântuitoare, nu pe calea poeziei, interzisă mie și alor mei, dar pe calea rampantă a științei, pentru care mă simt în adevăr făcut..."*(Fragment dintr-o scrisoare)*. Când însă Platon observa în *Timaios* că „numărul e sufletul armoniei", filozoful avea în vedere complementaritatea domeniilor. În modernul Paul Valéry, un comentator avea să vadă, nu fără dreptate, pe „maestrul înaltelor matematici de cuvinte" *(Paul Valéry vivant*, 1946, p. 171). Poezia ? — Oare „nu e și ea o știință a numeroaselor ?" — se va întreba Robert Desnos, după ce Ortega y Gasset o definise ca „algebra metaforelor"...

NEOCLASICISM ȘI „UMOR BALCANIC". — Dincolo de modurile poetice succesive, schimbate de la o etapă la alta, barbismul e o încordată, perpetuă căutare a unui vers esențial. Nu în punctarea detaliului parnasian, antonpannesc sau ermetic rezidă așadar fenomenul Barbu ; pluridimensional, acesta propune, în plină febră suprarealistă, orizonturi sintetizatoare — de la Pindar și „divinul Platon" până la Poe și Blaga. Renegate apoi și omise din sumarul *Jocului secund*, ca „decurgând dintr-un principiu poetic elementar", primele lui versuri, între ele câteva sonete, nu sunt deloc neglijabile. La Heredia și Leconte de Lisle, ca modele, trimit toți comentatorii, începând cu E. Lovinescu ; o confirmare în plus vine de la Barbu însuși, temperament coleric inadecvat rigorilor de atelier, poleirilor parnasiene la rece. Nici o consonanță așadar, între un

Mihai Codreanu, sonetistul din *Statui*, și debutantul de la *Sburătorul*, „subțiratic, tip oriental smolit, cu ochi vegetali de plante acvatice, cu pasul precipitat și decis" — cum îi apărea în 1919-1920 lui E. Lovinescu. Freneticul la care criticul remarca de la cele dintâi texte „mobilitatea și impetuozitatea caracterului", „voința fermă de a-și transporta poezia în dezordinea vieții", fraze „dure, lapidare" *(Memorii*, II), își construiește fizionomia cotidiană în funcție de structura proprie, intens-posesivă. Nici în antichitățile fără nerv ale frigidului Leconte de Lisle, nici în Grecia „academică" a eruditului Louis Ménard („singuraticul și ciudatul" magistru de la Sorbona) nu descopere el spiritul demiurgic elin în splendorile lui pluriforme. Numele lui Ménard, poet helenizant, arheolog și istoric, pictor de asemenea, fusese pomenit la noi de clasicizantul George Murnu, care tălmăcise din versurile lui ; de amintit, ulterior, un *concurs de traduceri* anunțat *de Jurnalul literar* al lui G. Călinescu (1939, nr. 52), concurs ce urma să înceapă cu un sonet de Ménard, *Stoïcisme*.

Săptămânalul de la Iași și-a încetat însă, chiar la acel număr, apariția.

Atunci când Barbu consulta doctele tomuri ale lui Ménard — *Histoire des anciens peuples de l'Orient, Histoire des Grecs, Symbolique des religions anciennes et modernes* —, publicate în intervalul 1883—1896, ele nu reprezentau de mult ultimul cuvânt în materie. Inițierea studentului în matematici Dan Barbilian în spiritualitatea Heladei s-a produs, practic, prin intermediul lui Nietzsche a cărui demonie psiho-senzuală imprima celebrului eseu al acestuia din 1872, *Die Geburt der Tragedie aus dem Geiste der Musik* (Nașterea tragediei din spiritul muzicii) o vivacitate cuceritoare, un memorabil aer vizionar-sintetizator, cu lungi reverberații în fantezie. Acționa acolo un ingenios captator de reliefuri, un ochi delirant, cu care senzualitatea intelectului barbian s-a găsit imediat în acord. Potrivit propriei confesiuni, debutantului în poezie i se revela brusc o Heladă trează, inspirată, sclipitoare, neliniștită, un *elan* molipsitor „cutreierând dinamic ființele și ridicând extatic un cer platonician..." Semnificativ, cel dintâi text al debutantului, *Ființa*, publicat în 1918 în *Literatorul* (nr. 14), era reprodus, anul următor, în *Sburătorul* (nr. 34), sub titlul *Elan*. Circula în epocă sintagma bergsoniană *elan vital* — teoretizată în *L'Evolution créatrice* —, un complex de forțe fizice și psihice obscure, irepresibile, multiform generatoare de viață și creație.

A destabiliza clișeele pentru a regăsi lucrurile în esențialitatea lor echivalează, la poetul din acest stadiu, cu un febril romantism al acțiunii, fapt sugerat de titluri derivate din infinitive — *Cucerire, Convertire, Umanizare* —, cu valoare subliniat durativă.

Unui Nietzsche „dur și aprig cuceritor de zări", călăuz inspirat spre „abisul numenal" și descoperitor de „sensuri" în cercul „Eternei reintoarceri", îi va consacra, la douăzeci și cinci de ani, un poem encomiastic. Exaltările, convulsiile, tumulturile, „râsul uriaș" din textele barbaiene ale momentului, văpăile, „tipsiile de jar" și celelalte, acestea presupun relații cu ardenta retorică nietzscheană ; ele aparțin, oricum, unui Barbu volitiv, cvasi-dionisiac, la care encomiastic. Exaltările, convulsiile, tumulturile, „râsul uriaș" din viziune, în limbaj, în temperatura înaltă a descărcărilor. O Heladă clocotitoare fiziologic, vibrând la chemări de menade, reinstituită plastic, tărâm cu „dumbrăvi", cu „fântâni adânci de viață", și „iederă brumată", se proiectează panoramic pe ecrane mitice. Dacă în prima parte din *Dionisiacă* se succed secvențe oarecum impersonale, copiate parcă de pe vechi amfore, prezența comentatorului capătă puls în final, într-un fortissimo unificator, sub semnul pasionalității înflăcărate :

> Mulțimi prinse-n vâltoarea efluviilor calde
> O, voi înfiorate noroade, la pământ !
> Zdrobiți centura ființei, topiți-vă cu glia ;
> Iar peste lutul umed și trupul vostru frânt,
> Enorm și furtunatec să freamăte Orgia !

Practic, mitologicalele barbiene — Geea, Andromeda, Ixion, Ofir, Dedal, Astarte, hierofanții, centaurii, driadele — repetă recuzita lui Leconte de Lisle din *Poèmes antiques*. De seva proprie țin notele amplifiante, tablourile vizând colosalul, munții cosmici arzând, banchizele plutitoare ; forfota nebună a materiei ia dimensiuni epopeice, sugerând *vitala histerie* a începuturilor ; spațiul acesta spăimos cumulează „iaduri vegetale" și „minereu de nouri". Poetul încurajat de E. Lovinescu e un exaltat, un vizual retoric, la care compozițiile se organizează în suprafețe ample, fără insistența parnasiană asupra reliefurilor ; un vizual care-și exteriorizează emoția prin interjecții și apostrofe, prin gestica teatral-declamatoare, savurând uriașenia, clocotul, verticalitatea. Simbol hiperbolizant al materiei oprimate, *Lava* are nostalgii celeste :

> De-atunci, spre-o altă lume fluida-ți formă tinde...
> Cu slava-întrevăzută un dor fără de sațiu
> Ar vrea să te-mpreune... și, ca s-o poți cuprinde,
> Tentacule lichide îți adâncești în spațiu.

Titlul ultimului volum de poeme al lui Emil Botta, *Un dor fără sațiu* (1976) e, cum se vede, barbaian în totul. Sugerând un „spasm încremenit", *Munții*, odinioară magmă răzvrătită, devin

motiv de parabolă : „De mult, când dorul lor nebiruit / Îi logodi cu vasta strălucire, / Un braț semeț au repezit spre fire..." Tentația înaltului leagă intențional piatră și copac, acesta „hipnotizat de-adânca și limpedea lumină / a bolților ..." Între verticalitatea arborilor și „poziția verticală a genului uman", Gilbert Durand va găsi analogii cu suport gravitațional comun *(Structurile antropologice ale imaginarului)*. E ceea ce anticipă, la modul metaforic, *Copacul* lui Ion Barbu. În *Panteism*, E. Lovinescu vedea ca „posibilă influența expresionistului R. Dehmel, al cărui nume apare de altfel în dezvăluirile poetului însuși. Textul citat, de departe cel mai caracteristic pentru etapa în cauză, îndreptățește o transcriere integrală :

> Voi merge spre fierbintea, frenetica viață,
> Spre sânul ei puternic, cioplit în dur bazalt
> Uitat să fie visul și zborul lui înalt,
> Uitată, plăsmuirea cu aripe de ceață !
>
> Voi coborî spre calda, impudica Cybelă
> Pe care flori de fildeș ori umed putregai
> Își înfrățea de-a valma teluricul lor trai.
> Și vom cuprinde coapsa fecundă, de femelă,
>
> Smulgându-ne din cercul puterilor latente,
> Vieții universale, adânci, ne vom reda :
> Iar nervii noștri, hidre cu mii de guri, vor bea
> Interioara-i mare de flăcări violente.
>
> Și peste tot în trupuri, în roci fierbinți, orgie
> De ritmuri noi, de lavă, de freamăt infinit,
> Cutremurând vertebre de silex ori granit,
> Va hohoti, imensă, Vitala Histerie...

„Coborârea" e aici o formă de anamnesis, amintire a vitalismului orgiastric dezlănțuit, simbolizat de Cybele, mama tuturor zeilor : — Magna Mater ; în plus, focul, lava, puterile chtoniene în totul conferă acestei *descensio* un sens resurecțional, revigorator, prin implantare în materia fierbinte a începuturilor. Un ritm vibrator mai așezat, o mișcare oarecum lentă, lăsând loc „întrebărilor cunoașterii", urmează aparent fervorii din *Panteism*. Pluralului *noi* i se suprapune în *Elan* (titlu inițial : *Ființa)* un *Eu* totalizant, entitate vitală, fluidă, participând la mobilismul universal :

Sunt numai o verigă din marea îndoire,
Fragilă, unitatea mi-e pieritoare ; dar
Un roi de existențe din moartea mea răsar,
Și-adevăratul nume ce port e : unduire.

În alte poeme, un limbaj meditativ-jelitor punând frâne retoricii înalte, dezvăluie dimensiunea blând-amară a poetului. Melancolia unui dionisiac e totdeauna seducătoare... Se profilează un Barbu aproape extatic, purificat prin contemplarea empireului, un observator încetinit, deschis jocului de-a nemărginitul, dar în tonul lui, oracular, se simte tristețea metafizică. O toamnă lină, desfășurare „somptuoasă de purpură și nacru", face ca „soarele potolit" să decline, anunțând „Marea Noapte" subpământeană. Confesiune patetică, *sotto voce*, în lucrare catifelată de melopee, *Pentru Marile Eleusinii* e, în fond, *Marea trecere* a lui Barbu ; — nu plâns, nu revoltă, ci reculegere în fața rotației vieții și a morții. Trimiterea din titlu la misterele eleusine din Attica nu e decât un mod de a sublinia metaforic misterele existenței, aceleași în perpetuitate :

În toamna unde seara încheagă tonuri vii,
Prin surda picurare a orelor târzii
Îți vei purta tristețea, încet, pe Drumul Sacru.

Nocturne bolți vor ninge, din slăvi, misterul lor,
Ți s-o răsfrânge-n suflet tăria-ngândurată
Iar sfânta ta durere va trece legănată
În ritmuri largi și grave, de corul sferelor.

Prin „vastele păduri" din *Peisagiu retrospectiv* reverberează sonuri eminesciene de o melancolie temperată (ca posibil text eminescian declanșator : *Dorința)*, punctând constatări elegiace „în fața toamnei și-a tristeții..." Nimic *retrospectiv* în fapt, întreg discursul liric orientând spre viitor :

De-a lungul tristelor răzoare
Pe care vântul grămădi
Atâtea crengi rătăcitoare,
Mângâietoare vei veni ? (...)

Miraj fluid, formă fugară,
Străbate soarele poteci
Șerpuitoare și coboară
În toamna vânturilor reci.

Dorința mea îți va aprinde

Ardori ce nu se pot grăi
Și-n ciuda umbrei ce se-ntinde
Ne vom iubi, ne vom iubi...

Presiunea exercitată de Eminescu se vede alteori *(Când va veni declinul... e un exemplu)* în desenul frazei și nu o dată în senzația constrictivă de frig, premergătoare planării postume prin *„sure și înalte pustiuri de eter..."* Frigurosul „castel" al Gândirii și Nordul ghețos, iată simboluri opozitive la antipodul vieții calde, vibrând „în sunet, în linie, culoare..." Mediteraneanul din *Umanizare* — uimitor de philippidian ca limbaj — vine cu un credo estetic fortifiant, anticipator (în parte) al viitoarelor lui interviuri și confesiuni :

Castelul tău de gheață l-am cunoscut, Gândire :
Sub tristele-i arcade mult timp am rătăcit,
De noi răsfrângeri dornic, dar nici o oglindire
În stinsele cristale ce-ascunzi, nu mi-a vorbit ;

Am părăsit în urmă grandoarea ta polară
Și-am mers, și-am mers spre caldul pământ de miază-zi,
Și sub un pâlc de arbori stufoși, în fap de seară,
Cărarea mea, surprinsă de umbră, se opri.

Sub acel pâlc de arbori sălbateci, în amurg
Mi-ai apărut — sub chipuri necunoscute mie,
Cum nu erai acolo, în frigurosul burg,
Tu, muzică a formei în zbor, Euritmie !

Este oare Barbu un poet al splendorilor lumii ? Metafora plasticizantă din *Luntrea*, despre „somptuosul crin al formei", nu angajează, practic. Nici o apetență picturală pentru culori vii ! Pe cerul nopții clipesc simbolic astre gălbui. Galben, părul iubitei din *Convertire* e un *„eter de miere"*. Ca la Moréas, la care fascinează, eterul propriu-zis, acesta — supremă dematerializare — traduce puritatea, nostalgia platoniciană a Frumosului preexistent, constituent celestului. Dacă în *Pentru Marile Eleusinii*, ori bunăoară în *Luntrea*, se înfiripă unul din miturile barbiene fundamentale — cel al *nunții* —, în *Pytagora*, o dată cu ideea de Număr, sublimând „multipla aparență și vecinica schimbare", se întrevede subiacent mirajul purismului estetic. Spre „Acordul-Pur" duce însă, la rândul lui, *somnul*, nu mult diferit de Eminescu. Schițată întâi în ceremoniosul *Ți-am împletit*, starea hipnotică, eliberatoare de servituțile logicii curente, e invocată iarăși în *Cucerire* :

Un somn năuc ne-o duce pe drumul mort, îngust,
Dar ființa noastră pură desprinsă de gândire
Va asculta cum sparge a orei îngrădire,
Cum urcă din adâncuri un mare imn august.

Disprețul arătat autorilor de imitații folclorice, rămași în litera modelelor ca atare, e ireductibil, poetul — asemenea unui Brâncuși, în alt domeniu — fiind interesat de reelaborări și esențe, urmărind sensuri noi, inductoare în universal. Cuvântul devenit „Unduire infinită" *(Sofia)* să sune inedit... Teoria, Barbu și-o construiește singur : — ori *folclor* curat, necontrafăcut, ori *poezie violent individuală* —, nu ceva intermediar, căci, numai „la aceste extreme se plasează invențiunea și accentul veridic" *(Salut în Novalis)*. Când în localuri bucureștene de periferie lăutarii evocă isprăvile lui Jianu, poetul, privitor mișcat, plânge, dar în postură de creator el vrea altceva. La Arghezi, preluând pigmenți din folclor, distribuția „principalelor motive se face conform unei estetici mecanice", de unde calificativul ce se vrea zdrobitor : „estetică de covoare oltenești" ! Nici o sclipire, așadar, în *geometria* acestui contemporan „fără mesagiu, respins de Idee", devenit „pe alocurea un semănătorist-poporanist reușit..." *(Poetica domnului Arghezi)*. Atacul în cauză, în care Tudor Vianu va vedea ironic-ambiguu o *„frumoasă injustiție"*, rămâne, în materie de anecdotică literară, un moment de bizară incomprehensiune. Simpatie i se arată lui Blaga, care, precum Brâncuși, cultivă *„geometria înaltă și sfântă"* —, sintagmă de găsit într-un poem blagian dedicat celebrului sculptor. Când însă autorul *Laudei somnului* încetează, o clipă, să enunțe „raporturi universale", când el scrie : *„Cocoși apocaliptici tot strigă, / Tot strigă din sate românești"* —, apar rezerve, procedeul fiind dezavuat ca „inutil", „fără ecou și demn de alți poeți ai Ardealului". În genere, prea „multe motive de folclor românesc" la confratele transilvănean, când la alții „porțile țărănești, iile, balaurii, feții-frumoși, mozaicurile bizantine conduc poezia la un stil pastiș ori pestriț" *(Legenda și somnul în poezia lui Blaga)*.

Nu tradiționalismul în totul trebuia cenzurat, ci *„numai tradiționalismul timid"*, de unde respingerea continuității cu Alecsandri și alții. Cât despre poznașul Anton Pann ori despre Matei I. Caragiale (acesta obiect de venerație), ei sunt revelatori ai unei lumi îngropate, dar al cărei râs nu s-a stins. Căutările lui Barbu vizează în subtext „suvenirea unei umanități clare ; a Greciei", iar în „pitorescul și umorul balcanic" transpare o *ultimă Grecie*, concepută — cum declara la 15 octombrie 1927, la o anchetă în *Viața*

literară — ca „simplă ipoteză morală". În tărâm de amestecuri, stagnant, obosit, triumfă *moartea* și *somnul* (teme fundamentale — zice poetul) ; sensul înalt, sacru, al ființei, cedează ordinii profane. Din fragmente care se numesc *Nastratin Hogea la Isarlîk, Domnișoara Hus, Cântec de rușine, Răsturnica* ori altfel, se constituie, unitar, ciclul numit de către autor *balcanic*, iar de Tudor Vianu *baladic și oriental* —, o frescă dintre cele mai relevant-barbiene.

Despre poemul *După melci*, Tudor Vianu îi scria în 1921 lui G. Ibrăileanu, recomandându-i pe autor („prieten excelent") în termeni elogioși : „Nu știu dacă v-au căzut în mână unele din bucățile sale. A început să publice acum doi ani și a provocat oarecare surpriză în cercurile din București. Aș fi încântat ca înclinarea mea pentru eposul acestui faun-copil, și român, care evoluează într-un cadru larg de natură, să se verifice în judecata Dvs. Poate că atunci, *După melci* va putea figura cu cinste în paginile *Vieții românești*..." Deși pozitive, opiniile criticului de la Iași despre „eposul" în cauză, comunicate epistolar prin G. Topîrceanu, redactor al revistei, implicau sugestii pentru mici remanieri. De la Göttingen, unde se găsea atunci pentru studii matematice Barbu, considerând „cele opt puncte de acuzare, cât mai desfăcut de biata vanitate de autor", recunoștea, în parte, nevoit, necesitatea unor rectificări. Variante înlocuitoare pentru versurile incriminate parvin curând redacției *Vieții românești*, drept care poemul apărea în numărul din mai 1921. E posibil ca *După melci* să fi fost rezultatul unui pariu al poetului cu sine însuși, un mod de a-și verifica imaginația, excedată de solicitări de cu totul alt gen. Nu dăduse Lewis Carrol, matematicianul de la Oxford, dovada unei fantezii extraordinare ? Nu impusese el, cu *Alice în țara minunilor*, un limbaj pe măsura ingenuității copiilor ? La Barbu scurta aventură a „hoinarului" prin crâng se proiectează pe frăgezimi de primăvară timpurie, când „țânci ursuzi, / desculți și uzi" pornesc după „ierburi noi, crăițe, melci..." Baladescul presupune ideea de anecdotă, însă și aici, și în alte texte, ea e pusă între paranteze, voalată, estompată, *După melci* fiind o delicioasă introducere în universul infantil : un episod la intersecția concretului cu imaginarul. În *Dumbrava minunată* sadoveniană încântă memorabila fuziune de feeric, de magic și misterios ; — în poemul barbian, tranzițiile de la candoare și uimire la luciditate.

Neînsemnatul, micul melc, „prost, încetinel și blând", o „mogâldeață", e un simbol al regenerării, vestitor al unei dimineți

renăscute. — „Vreau să-l văd cum iar învie / Somnoros din colivie" —, gândește poetul, un *homo ludens*, în numele copilului.

Descântecul șoptit, cu pigmenți folclorici, nu are aici știutul sens limitat, acela de joc, el implicând, subtextual, o chemare la geneza universală. Transpare în el nostalgia începuturilor vieții, de unde prioritatea notațiilor de ordin senzorial :

Lasă noaptea din găoace,
Melc nătâng, și fă-te-ncoace ;
Nu e bine să te-ascunzi
Subt pereții grei și scunzi ;
Printre vreascuri cerne soare,
Colți de iarbă pe răzoare
Au zvâcnit iar muguri noi,
Pun pe ramură altoi...

La niveluri diferite, Copil și Melc sunt simbolizări ale primului anotimp, dar viforele Dochiei clatină brusc liniile. Copilul reacționează potrivit vârstei, jocul luând o turnură patetică :

— Melc, melc, ce-ai făcut
Din somn cum te-ai desfăcut ?
Ai crezut în vorba mea
Prefăcută... Ea glumea !
Ai crezut că plouă soare,
C-a dat iarba pe răzoare,
Că alunu-i, tot, un cântec...
Astea-s vorbe de descântec !
Trebuia să dormi, ca ieri,
Surd la cânt și îmbieri,
Să tragi alt oblon de var
Între trup și ce-i afar'...

Publicat în prestigioasa revistă de la Iași, poetul care trăise „vreo câțiva din cei dintâi ani (...) într-un sat, Bălcești, de pe valea Topologului", se consideră onorat. Rândurile dumneavoastră de înțelegere simpatică — îi scria el din Germania lui G. Topîrceanu — m-au bucurat și întărit. E mângâietor să te găsești în consonanță cu unul, doi, din contemporanii tăi. Asta îți dă acel dram de prezumpție, fără de care nu poți stărui într-o situație literară. Ecoul găsit în dumneavoastră de încercările mele — să

v-o spun ? — îl așteptam. Pe deasupra brutalităților și dulcegăriilor semănătoriste și de-a curmezișul importurilor de poezie străină, dumneavoastră ați zărit și alergat la adevăratul izvor al simțirii valahe : humorul și dragostea pentru lucrurile umile..." Nu era o declarație de circumstanță ; trimițătorul își argumenta preferința, încorporând-o unei modalități folclorice verificate, apropiindu-se programatic de snoava inteligentă, gen Anton Pann : „singurul patron indigen ce vreau să-mi iau". În spiritul „arătat de dumneavoastră, îmi caut originalitatea lirică în sensul pământean și balcanic..." Tenace, tânărul matematician care-și „bătea capul cu Teoria numerelor", pune declarația în practică, de unde ciclul *Isarlâk* —, o ingenuoasă incursiune în *durata lumii turce*... Trimiterile la o ambianță semi-fabuloasă, tonul hazliu-echivoc, grotescul navigatorului solitar, toate acestea prinse într-o viziune discret teatrală, mlădioasă, fac din *Nastratin Hogea la Isarlâk* o capodoperă concisă, o *buffonata* de un rafinament fără greș. Pe un fond de frescă decolorată, în care mulțimea „se tencuia-n pereți" — amorțită într-un timp mitic —, „alba Isarlâk" se lasă visată, imaginată nestingherit, reconstruită liric. Isarlâkul lui Barbu, în realitate Hissarlâk, toponim corespunzând anticei Troia, duce insidios într-un vag orizont maritim otoman, nu de mare elină. Deși desenul pare să prevaleze, notațiile descriptive în lumină descrescândă („Țara veghea turcită. Pierea o după-amiază") converg într-un impresionism vaporos. Simțim — grație personajului narator — un departe transorizontic, dematerializat, prag labil spre invizibil ; frazarea simili-epopeică, rar întreruptă de vreun amănunt minor („Nici eu nu mai știu astăzi ce lucruri căutam"), sugerează sonor, la rându-i, senzația unui timp *flou*, de mult consumat :

Un drum băteam, aproape de alba Isarlâk,
Cu ziduri forfecate, sucite minarete
Și slujitori cu ochii rotunzi ca de erete (...)

Încolăcite ceasuri ! Cu voi, nu luai aminte
Cum, pe resfrânta buză, a mătcii, dinainte,
O spornică mulțime se tencuia-în pereți,
Veneau de toată mâna : prostime, târgoveți,
Dervișii cu fața suptă de veghi, aduși de sale,
Pierduți între pufoase și falnice pașale ;
Iar ochii tuturora călătoreau afund...

Căci, răsărind prin ceață și călărind pe fund,
La dunga unde cerul cu apele îngână,

Aci săltat din cornuri, aci lăsând pe-o rână,
Se războia cu valul un prea-ciudat caic :
Nici vâsle și nici pânze ; catargul, mult prea mic ;
Dar jos, pe lunga sfoară, cusute între ele,
Uscau la vânt și soare tot felul de obiele,
Pulpane de caftane ori tururi de nădragi ;
Și, prin cârpeli pestrițe și printre cute vagi,
Un vânt umplea bulboane dănțuitoare încă.

Toate detaliile sfârșesc în grotesc. Ceremoniosul discurs de întâmpinare adresat spectralului Nastratin de către un pașă, întinzând daruri — *„Coboară, iscusite bărbat, și ia din plin"* —, nu clintește masca straniului oaspete. Despuiat de legendă, pribeagul descinzând în fosta cetate homerică nu e decât un „turc smolit", un personaj stors de „foame și chin" : un fel de „coabe cu pântecul flămând", arătare cu „față prea tristă..." Un evocator grav ar fi pus accente pe contrastul *mărire-cădere ;* Barbu propune un amuzant interludiu zeflemitor, poemul putând fi citit ca joc al disproporțiilor dintre *nastratinesc* (obiect de mit) și fenomenul de involuție, legat de noimele altor veacuri. În întregul ei, evocarea barbiană jonglează cu derizoriul, rezolvând în parodie motivul serios al decadenței, procedeu amintitor de *Moralitățile legendare* ale lui Jules Laforgue. Absent, fără sânge, mâhnit, retranșat într-o tăcere compactă, finalmente fantomaticul „hoge" se autodevoră asemenea pelicanului solitar în ceasul morții :

Sfânt trup și hrană sieși, Hagi rupea din el.

La observațiile *Vieții românești,* unde textul parvenea de la Göttingen, poetul formulează puncte de vedere de mare finețe, axate pe ideea de polisemantism. Se poate intra în poem prin porți multiple, afirmă el, adresându-se redacției de la Iași :

„Îl găsiți... obscur în fond. Ce înțelegeți prin asta ? Lipsa de orice sens, ori, dimpotrivă, o pluralitate de semnificări între care întârzii să alegi ? N-am vrut să spun nimic limitat, precis, în Nastratin. Am conceput-o muzical ; un pretext de visări, o viziune concretă, care te poftește să cauți și un sens, dincolo. Nu poți explica acest sens ? Cu atât mai bine ; înseamnă că realizarea e perfect organică iar viziunea și tâlcul, solidare ; precum pielea, cărnii. Totuși nu cred «N.H.L.I.» așa de perfect organic — din păcate ! O intenție literară străvede totuși. Îmi dați voie să v-o sugerez ? De ce n-ați încerca să vedeți în Nastratin, fugar, indiferent la darurile turcilor de pe țărm și concentrat să-și roadă

ce-i mai rămânea din carne —, simbolul caricatural al unui individualism sumbru : apoteoza și satira unei singurătăți exasperate ?

Să consimt la publicarea lui *Selim* numai... îmi vine peste mână. M-am îndrăgostit fără voie de Isarlîkul lui Nastratin și apoi văd cele două bucăți îmbinându-se și completându-se reciproc. Ca să clarific poezia, cum propuneți — iarăși nu pot. Am gândit-o sub forma asta «nămoloasă», și ar fi să-mi înșel sinceritatea artistică, dându-i altă întorsătură. Metal căruia îi stă bine în ganga lui de țărână și nisip ; dezgrădinat, își pierde tot farmecul. M-aș învoi totuși, la o publicare succesivă a lor ; *Selim* întâi — mai comprehensibil și mai familiar — care să prepare oarecum atmosfera ; iar un număr mai pe urmă, *Nastratin...*"

Că în *Nastratin* — apărut împreună cu *Selim* în *Viața românească,* ianuarie 1922 — vor fi existat expresii obscure, contorsionate, e posibil. Dacă *După melci,* retipărit într-o plachetă, nu aducea modificări semnificative, în *Nastratin,* la includerea în volum, intervin reformulări a căror utilitate poetul a sesizat-o personal, refăcând începutul, iar în rest înlocuind verbe și epitete. Să se compare bunăoară : *„Ochi orb de doruri, Omul stingher rupea din el"* — cu frapantul : *„Sfânt trup și hrană sieși, Hagi rupea din el..."* !

Drept inscripție preliminară la un alt text, *Isarlâk,* figurează o precizare elocventă : „Pentru mai dreapta cinstire a *lumii* lui Anton Pann..." În cadru de pseudo-iconografie bizantină, un Barbu privind în trecut, plasat în miezul lucrurilor, le transfigurează sistematic, de-ritmându-le, imprimându-le o atmosferă de irealitate mitică. „Alba, Dreapta Isarlâk" e, acum, pe undeva „la vreo Dunăre turcească", la „mijloc de Rău și Bun", vag spațiu de interferențe spirituale balcano-orientale. În locul marmurei eminesciene găsim *varul,* semn al reveriilor în lumină, fond mural pentru fresce imaginare ; în locul unui Ierusalim biblic, iată mișunând gloate ; secvențe caleidoscopice de bazar alternează cu chemări de „sfânt muezin", într-un film de atmosferă incitând fantezia. Se pun în mișcare particularități balcano-dunărene pe care tonul jovial-persiflant, departe de a le pulveriza, le însuflețește : „— Isarlâk, inima mea, / Dată-n alb, ca o raia / ntr-o zi cu var și ciumă, / Cuib de piatră și legumă / — Raiul meu, rămâi așa ! / / Fii un târg temut, hilar, / Și balcan — peninsular (...) / / Cólo, cu doniți în spate, / Asinii de la cetate, / Găzii, printre fete mari, / Simigii și gogoșari, / Guri cască când Nastratin / / La jar alb topește in, / / Vinde-n leasă de copoi / Cățel iuți de usturoi..." E aici o voie bună guralivă, un haz popular antonpannesc de o vervă cuceritoare :

Deschideți-vă, porți mari !
Marfă-aduc, pe doi măgari,
Ca să vând acelor case
Pulberi, de pe lună rase,
Și-alte poleieli frumoase ;
Pietre ca apa de grele,
Ce fireturi, ce inele,
Opinci pentru hagealîk
— Deschide-te, Isarlîk !...

Năluca lui Haivada Selim, „biet turc", vânzător ambulant de dulciuri, transcende în legendă. Enigmaticul Nastratin, navigând dezolat pe o mare fantastică, era un Ulysse decăzut, de unde sceneria parodică. Rătăcitor prin „târg" și „mahalale", „cădelnițând din coșul cu dulciuri zaharicale", *Selim* (neîncorporat în *Joc secund)* vegetează într-un climat umil : de *giugiuc, rahat, halvale, „bragă bun", aliș-veriș, ibrișim, tibișir, manea* și celelalte. Epigonul din târgul dunărean e o replică a celui din „alba Isarlâk"...

Prin Cișmigiul anului 1920, privirea poetului cădea pe o „schimnică întunecată", pe care „hula copiilor" din jur părea a o lăsa rece : în urma ei însă „ulcelele cu blesteme" săreau scârbavnic. Personaj din lumea agonică a Crailor mateieni, „înnoptata arătare" avea să devină *Domnișoara Hus* (apelativ cu sonoritate germană), deși „numele ei, necesar ca o lege a minții nu putea fi decât acela de Pena Corcodușa *(Răsăritul Crailor)*... Istovitei, „preaturburatei Pena, „roabă aceleiași Zodii", i se dedică, dealtminteri, pseudobalada, una din piesele barbiene fundamentale. Epavă decrepită, stafidită, tremurândă, „domnița" Hus — „Carnaksî, Mașală ! / Cu picioare ca pe fus" — dusese o viață teribil libertină. Curtezană în stil mare, pentru dânsa, odinioară, s-au tăiat beizadele : *„Ea danța / Acană / Cu muscalii și cu turcii : / / Pași agale / Cu pașale / Pași bătuți / Cu arnăuți. / Sprinteni, spornici, / Cu polcovnici / De tot sprinteni / De tot sus / De strigau, pierduți, ibovnici : / — Ișală, Domniță Hus !..."* Instantanee sclipitoare, propoziții repezi, zvâcnite, cadențe dinamice fac o scenă memorabilă. Acum, „iederă de zdrențe", minte pe veci încețoșată, ea descântă la lună, chemând în gol un ibovnic uituc :

Buhuhú la luna suie,
Pe gutuie să mi-l suie,
Ori de-o fi pe rodie ;

Buhuhú la Zodie ;

Uhú, Scorpiei surate,
Să-l întoarcă d-a-îndarate,
Să nu-i rupă vrun picior
Câine ori Săgetător !

— Ai văzut ? Muri o stea
— Ca o șmieură mustea ;

Stea turtită, — în hăuri suptă,
Adu-mi-l pe-o coadă ruptă,
Ruptă și de lingură,
Să colinde singură,
Toate vămile pustii
Unde fierb, la pirostrii...

Din folclorul fantastic se păstrează nu atât ritul exterior (invocarea diverselor obiecte considerate a avea virtuți magice), cât linia melodică ; practic, nu relațiile dintre lucruri interesează, ci atmosfera, ritmul incantatoriu, pulsația subtextuală. Interjecțiile *U, u, u !* și *bu, bu, bu !* — cu care începe un descântec argeșean *(Șezătoarea*, 1910, vol. XI) — sunt la Barbu refrene magice amplifiante, sonorizând și exorcizând întregul tărâm subteran. Expertului Stendhal din *De l'Amour*, iubirea îi părea un „act de nebunie". Sminteala inofensivă a fostei curtezane valahe, declanșată într-un climat de Isarlîk bucureștean, atinge tragicul, și numai o mare virtuozitate narativă face ca acesta să treacă neobservat. Sub aparența unei biografii ieșite din comun, textul despre zăluda domnișoară Hus se constituie, pe nesimțite, într-o meditație travestită, poveste despre erosul-obsesie, devorator ca stihiile. Fatalism, pasivitate și decadență, senzualitate exacerbată, râs echivoc și cântec de „inimă albastră", ecouri din lunga dominație otomană și aluviuni impure în moravuri, acestea nu epuizează fețele „balcanismului". Viața afectivă nu se reduce la suspine după „șalul cel negru". Cântecul de „prohod" pentru *Răsturnica*, personaj de lupanar, e plâns voalat și rugă, lamento sugerând, în treacăt, nostalgia astralului : „Dar duhul ei de-a pururi dus / Să ni-l gândim în *cât mai sus...*" Spectacolul hedonismului osmanliu eșuat în dezmăț nu umbrește armonia templului elin, nici nu suspendă nevoia de înalt, chiar dacă Răsturnica, „pezevenghe" și mijlocitoare de legături necurate, trage spre sordid și imund. Dintre ființele amputate, văzute la nivelul fiziologicului, hetaira de la „Zurnur, pe Ikdar-Enghe", reprezintă — în *Cântec de rușine* — treapta cea

mai de jos, o lubricitate la nivelul inconștienței. Despre ea, zdreanță „învechită-în răutăți“ și „doftoriță la moșnegi“, istorisește un ipochimen pe măsură :

Șade biet țigan turcit
La un cap de pod, pe vine,
De toți dracii chinuit,
Și la râu, drumeți, jivine,
Cu glas spart, hodorogit,
Cântec zice, de rușine :

Eh ! miul biul ge
Miul biuré doldù
Hanamìna mù !

Refrenele cu aer străin au făcut impresie, alții grăbindu-se să le imite. Un uitat Henri Gad versifica în *Clopotul* (1924, nr. 13) astfel :

Meniver, Meniver, ne ghiuzel eleri var,
Eleri senden, caralari benden,
Meniver, Meniver, ne ghiuzel memeli var,
Memeleri senden, sicmasi benden...

Un *Stih hun (Contimporanul*, 1917, nr. 73) de Sandu Tudor era dedicat lui Ion Barbu. Din mari depărtări asiatice vin tropote, rumori :

Lung nechezul unui cal,
Urgan Khaglan Koso-gal,
Poartă zvon pe stepa-n val,
Urgan Khaglan Koso-gal. (...)
Se tot duc și-n urma lor
Dalai-Nor, Dalai-Nor...

Apelativul „Khaglan“ amintește de *Kubla-Khan* (Hanul Kubla), suita de poeme a lui Coleridge. Din fondul barbian provine și un *Hagialîk* târziu al Mariei Banuș : „Tu însă-ascultă de-a ta țață, / că soarta multe ne învață : / nu te uita la pezevenghi (...) / Zi : kalispera, dulce vis...“

În totul, „balcanismul“ lui Barbu e modul de a zâmbi al cuiva relaxat, de regulă grav, care proiectează farsa tragică ori plânsul nevăzut într-un decorativ ambiguu, nu lipsit de surprize și duioșii. Decăzutei *Domnișoare Hus*, cea marcată de „duhul mlaștinii“

i se propune spre consolare postumă — „Pălimarul“ cerului înstelat... Cromatic, vibrează tonurile clare, albul, argintul, niciodată negrul. Rostirea e, câte o dată, aproape eminesciană : „Șterge-ți ochii, te îmbună...“ La „ceas de seară“, strigoiul iubitului de sub nori pare vrăjit, „văruit în alb de lapte...“ Emblemă stranie a curăției neatinse.

POETICĂ BARBIANĂ. — Cine spune Ion Barbu, spune *Joc secund* —, gândind imediat la volumul din 1930, carte-emblemă. Atent la experiențele altora, poetul conchidea în 1935 că accesul la perfecțiune reclamă *veracitate carteziană* și *ardoare de navigator (Prometeu dezrobit)*. Peste câțiva ani (1941), formulare sinonimă : „*rigoare* și *fervoare* —, nu interogație dezvoltată ori celebrare mai mult sau mai puțin armonioasă...“ *(Cuvânt către poeți)*. În măsura în care își calculează efectele, din perspective combinate, poetul *Nunților necesare* se plasează hotărât în categoria propunătorilor de mari sinteze. Anterior, Mallarmé, care studiase engleza pentru a-l citi pe Edgar Poe în original, enunța imperativul orizonturilor integrale, în încheieturile lor multiple. Nu e om *complet*, nota Mallarmé, cineva care „ignoră istoria, o știință“, cineva care „vede tulbure în fizică, o știință“ ; și „nu a primit o educație solidă“ cel ce „nu poate *judeca* pe Homer“ ori „*să citească* pe Hugo, oameni de știință...“ Pornind de la declarații ca acestea (din *Erezii artistice*), Paul Valéry descoperea în Mallarmé un precursor excepțional : unul care „a îndrăznit să privească problema literară în întreaga ei universalitate“. Geniu „esențialmente formal“ — adăuga Valéry —, Mallarmé a ajuns progresiv la viziunea „abstractă a tuturor combinațiilor de figuri și expresii“, concepând „ca *algebră* ceea ce toți ceilalți n-au gândit decât în particularitatea *aritmeticii*“. Valéry însuși, structură congeneră, interesat de toate științele, estompează diferențele dintre acestea și literatură, sedus de puritatea geometrică a arhitecturii eline, de poezia angajând „toată conștiința“, de construcțiile implicând „întreaga luciditate“. Modelele lui declarate sunt Leonardo da Vinci, Edgar Poe și Mallarmé, fiecare dintre aceștia manifestându-se în alt chip. După *Joc secund*, se știe, Barbu abandona ca și definitiv poezia, pentru a se consacra în totul matematicii. E ceea ce făcuse la douăzeci și unu de ani Valéry, distanțându-se de poezie mai mult de două decenii ; tentat de matematici, autorul *Varietăților* le va frecventa, de altfel, toată viața, în postură de nespecialist, drept care, în ochii săi, arta scriitorului se întâlnește cu geometria, în aceeași căutare de forme

clare sugerând esența. O spune în *Eupalinos*, prin intermediul umbrei lui Socrate: „Numesc geometrice acele figuri care sunt urme ale acelor mișcări pe care le putem exprima în puține cuvinte..."

Să ne întoarcem la Barbu, care, precum Valéry, jură pe valorile perene ale Heladei. Motivare axiomatică: „Eminența unei culturi umaniste se măsoară după aptitudinea sa de a-și făuri o imagine palpabilă a Greciei antice..." Pe de altă parte, el, care în 1928 avea „o singură evlavie: Edgar Poe, și trei admirații: Mallarmé, Rilke, Rimbaud", era apropiat, în fapt, de geometria cubistă a lui Braque („Iubesc regula care corectează emoția" — zice acesta), de neoplasticismul lui Mondrian, orientat spre sugestia pură, de sculptura lui Brâncuși și Henry Moore, bazată pe maxima concentrare, ca și de teoria *muzicii pure*, fără anecdotă, fără suport descriptiv-narativ. Amintita „evlavie" rezervată lui Poe, în exclusivitate, poate fi pusă în discuție. T. S. Eliot observa (în 1948) că mitul acestuia e disproporționat: asupra lui Baudelaire și Mallarmé, care traduseseră din Poe, au lucrat efecte *incantatorii* variate; Baudelaire vedea în acesta prototipul de *poète maudit*; Mallarmé părea sedus de tehnica versificației lui, iar Valéry de teoria poetică. Structural diferit, T. S. Eliot, care e un afectiv dublat de un reflexiv, se mira că Poe — tratat în „lumea de limbă engleză ca un urmaș minor, sau de mâna a doua, al mișcării romantice", excentric, incoerent, lipsit de o reală „maturitate de gândire", amator de „criptogame și cifruri" — a putut avea în alte părți atâta audiență. Nu macabrul persistent, nu viziunile terifiante au fost motive de stimă pentru Barbu; *Corbul, Ulalume, Annabel Lee, Clopotele, O pogorâre în Maelström*, alte poeme de asemenea, demonstrau excepționale posibilități de limbaj în revelarea halucinatoriului, a stărilor de noapte psihică. Respectul pentru Poe nu se confundă însă, în nici un caz, cu sumisiunea ucenicului oriental față de mentorul său. Pentru Barbu, fantastul Poe nu e un *guru*, un sfânt... Mai direct reperabile sunt contactele cu Mallarmé și Valéry.

Câte o frază barbiană sună, în raport cu aceștia, ca un metatext —, la cel dintâi poezia fiind un *lung dor*, călătorie aspră spre Idee, vrajă și căutare canonică: *„J'installe, par la science, / L'hymne des coeurs spirituels"* — lămurea Mallarmé *(Proză)*. Atitudine identică la Barbu, la care poezia e — cum rezultă din comentariul la *Evoluția poeziei lirice* de E. Lovinescu — un „imn *spiritual* (...), *scris fără colaborare, dar coeficient*, de poeți din țări și decenii diferite..." Dar Valéry? A orchestra idei, a le articula lucid, savant, riguros, iată la acesta finlitatea actului poetic: *„Je compose en esprit, sous les myrtes, Orphée / L'Admirable". (Orphée)*. Punctul de plecare valéryan pare să fi fost *Podoaba nunților spirituale*, cartea misticului flamand medieval J. Van Ruysbroecq, zis *Admirabilul*. Anumite versuri valéryene devin aforisme, reflecții îndelung filtrate, sentenții, adagii filozofice. Poezie perseverent-gândită, supravegheată minuțios, la rece: „— O, ma mère Intelligence" *(Poésie)*.

La Barbu, ridicarea la „modul intelectual al Lirei" e totuna cu menționatul *hymne des coeurs spirituels* — pe care-l și citează —, act cvasi mitic de înscriere în universalul uman. Ideea e de găsit într-o *Solie* din 1919: „Imnul tumulturilor vii / Nici zid și nici tenebră nu poate să-l sufoce; / La poarta zăvorâtă grăbește-te să vii: / Vei desluși și astăzi, în larguri, marea voce..." Paul Valéry e mai cu seamă problematic (o demonstrează atracția eseului); Barbu, mai degrabă constatator. Valéry declara că, privind spre Nietzsche, luându-l drept oglindă, se găsește pe sine. Reacție analoagă la Barbu care își afirmă personalitatea, delimitându-se și de Nietzsche, și de Valéry. Poezie și știință sunt, la Barbu, realități complementare, drept care: „în contemplația cosmică sau (în) reveria transcendentă, întocmai ca în actul rațional al abstragerii, spiritele se identifică..." *(Rânduri despre poezia engleză)*. Declarativ, poetica barbiană se construiește pe valori și argumente clasice, de unde — ca la Mallarmé și Valéry — o mitologie moștenită, însă în ciuda mustrărilor adresate de el modernilor, aceștia n-au rămas fără a-l influența. În opțiunile și refuzurile lui nete, autorul *Jocului secund* e un om al veacului; prin urmare, de la Pindar până la Rilke și Blaga, poezia lumii e pentru el un text imens, cu linii de forță neistovite, active sau actualizabile. Paralel cu interesul matematicianului Dan Barbilian pentru Pythagora, pentru Parmenide și Euclid, și nu în ultimul rând pentru Platon, Barbu-poetul — „valah prin origini și slăbiciuni folclorice", cum se autoprezintă — explorează o Grecie în decadență, perceptibilă în varii ecouri balcanice: o lume ca viziune particulară, supraviețuind miturilor. El, care trimite la Platon și Origene, la „sfânta rază a Alexandriei" (alexandrin peste secole, în felul în care și Valéry era unul), nu ignoră, pe de altă parte, pe Coleridge și Shelley, pe Baudelaire și Eminescu.

Când un comentator, fără îndoială subtil, Charles Singevin, lector la Facultatea de litere din Iași, afirmă că grecul Jean Moréas (Iannis Papadiamantopoulos), scriitor de limbă franceză, e

un *„grand poète de second ordre“*, Barbu, surprins, protestează indignat. La Moréas, explica el în 1947, într-un salon literar bucureștean (casa Barbu Slătineanu), „matricea oricărei poezii este lira ; nu lira materială, ci o atitudine rapsodică“. Distilată savant, *stanța* devine la el „un emul al enunțului matematic“, fiind învestită cu o vădită „frumusețe canonică, datorită nu știu cărei celebrări sumare, unei arte mai general concepute a teoremei...“ În fond, toate observațiile despre clasicizantul din *Stanțe* (fost teoretician al simbolismului) trec prin grila geometrului, dar a unui geometru capabil de reverii orfice, salutând în spirit nietzschean arhitectura sonoră a poeziei lui Moréas : „înlănțuire de intervale inteligibile, comensurabile : pure într-un cuvânt...“ Altceva decât „lâncedele simfonii simboliste“ —, desconsiderate scurt. Din perspectivă valorică barbiană, Moréas devine „primul poet francez“. E beatificat. Dar este Moréas realmente impozant ? Văzând în el un personaj care, întors la cei vechi, posedă totodată „forța exhaustivă a gândirii moderne“, autorul *Jocului secund*, pătruns de ideea de lirism controlat, exagerează : „Cu Moréas cunoaștem, în fine, esența înaripată care încoronează uneori această lume de reminiscențe, și pe care o identifica Platon cu *Poesis*-ul (...) Domeniul poeziei nu e sufletul integral, ci numai această zonă privilegiată, în care răsună actele lirei. Este locul oricărei frumuseți inteligibile :înțelegerea pură, onoarea geometrilor“.

Poezia — *reminiscență* activă ? Ideea nu era deloc inedită. E teza lui Platon despre *anamneză* („reamintire“). În momente faste ale vieții noastre lăuntrice, ajungem la esențe, redescoperim Idei pe care sufletul, substanță eternă, le-a cunoscut într-o altă existență, foarte de mult. Lamartine, romanticul, gândea analog, văzând în om „un zeu căzut, care-și aduce aminte de ceruri...“ *Viața anterioară* e tema unui celebru sonet de Baudelaire : „C'est là que j'ai vécu dans les voluptés, / Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs...“ În reverii similare, pelerinul Mallarmé căuta „cerul anterior, în care-nflorește Frumusețea“ *(Ferestrele)*. Aceeași viziune într-o frumoasă pagină de proză, *Symphonie littéraire*, unde ni se spune că „bogăția profundă o corespondențelor, acordul intim al culorilor (...), știința misterioasă a Verbului“ leagă poezia de *„amintirea ritmului anterior...“* Paul Valéry — din *Eupalinos* — nu era departe : „Nimic nu ne poate seduce sau atrage (...), care, în vreun mod oarecare, să nu fi preexistat în ființa noastră, ori să nu fi fost așteptat tainic de natura noastră“... Termeni identici la Barbu, la care poezia e manifestarea unui „gând preexistent și regăsit“, un „dor“ activ stimulând „memoria înfiorată, în vederea unei priviri totale“ *(Poezie leneșă)*. Neoplatonism, așadar !... Un stimulator benefic e somnul, de unde elogiul acestuia în poezia lui Blaga, și adeziunea la formulă a lui Barbu, pe când Arghezi rămâne la „chipul indiferent al lucrurilor“, străin de *absolutul* lor. Laude culegea, mai presus de alții, fulgurantul Rimbaud, un „metodician al delirului“, un *voyant* (= vizionar) ale cărui capodopere (*Une Saison en Enfer* și *Les Illuminations*) erau o „introducere în cunoașterea extatică a lumii sensibile, un fel de trecere la limita investigării exacte...“ Experiențele lui Poe și „Iluminările“ rimbaudiene au drept echivalent la Barbu aspirația apropierii de *increatul cosmic*, de „peisajele nubile“, de „limburi“.

Un poet mare percepe realități de care nimeni nu știa, așa cum potrivit legendei, Pythagora, inspirator al lui Platon, vedea într-o oglindă magică oameni nenăscuți încă. Limburi ? Ce sunt acestea ? La Dante, precum la Joyce *(Portretul artistului în tinerețe)*, limbul e tărâmul sufletelor fără statut limpede, spațiu unduitor, de veșnice incertitudini : nici paradis, și nici pe de-a-ntregul infern. Plin de *semne* ale „increatului“, universul și le apără perseverent, în etern. Nu intră însă în discuție, ca la Blaga, așa-zisa *cenzură transcendentă*. Tentative de a depăși stările-limită, de a străbate cripticul, de a capta increatul, neîntrupatul, nenumitul — s-au întreprins în epoci diverse. Poe și Rimbaud procedează în felul matematicianului, al savantului în genere, înaintând de la cunoscut și tangibil spre nelămurit și obscur, adăugând „cantităților date, cantitățile transcendentale“. Dificultatea, în poezie, zice Barbu, e că limba curentă apare ca „prea organizată“. Drept corectiv —, de urmat metoda poetului *Iluminărilor* care, deliberat, caută să o „sărăcească“, să o abstractizeze, „s-o simplifice până la un sistem redus de funcțiuni ale discursului“. S-ar ajunge, astfel, la „notarea inefabilului“.

În Rimbaud — și el evocat, altă dată, în pomenitul salon bucureștean — poetul *Jocului secund* („suflet mai degrabă religios decât artistic“) se privește ca într-o oglindă. Când, cu alt prilej, mărturisea că a țintit „echivalentul unor stări ale intelectului și viziunii, starea de geometrie și, deasupra ei, extaza“, Barbu părea a cita însăși metoda rimbaldiană. Era pătruns de fulguranța metafizică, de efectul imprevizibil al „iluminărilor“... Dacă după un timp el nu mai crede în *lirismul absolut*, faptul nu exclude imersiunea în *cânt*, însă în unul care, nelimitându-se la a delecta cu „viziuni paradisiace“, își asumă un rol cognitiv funda-

mental, „instruind de lucrurile esențiale“ (Interviu, *Viața literară*, 1927, nr. 36). Nici o mărginire în spațiu, un frumos fără vârstă, conceput ca boltă larg arcuită în timp, o poezie devenită progresiv Cânt universal. Amintirea lui Moréas („grecul“) impresionează până la lacrimi, fiindcă acesta visa: „O poezie care s-ar bucura de aceeași audiență la masa discipolilor săi, la Café Vachette, ca și la curtea strămoșilor lui, în regatul Itaca. La urma urmei, o poezie eliberată de legăturile timpului și ale spațiului, având drept cadru adevărat acel «topos atopos» al anticilor...“ Limbaj poetic înțeles ca ecumenism desăvârșit! Nu *sincronism* la modul limitativ teoretizat de E. Lovinescu. Și nici *modernism* —, termen considerat „impropriu, sau, aplicat poeziei, de-a dreptul ocară!...“ Iritat oarecum când i se spune *modernist,* preferințele barbiene vizează explicit „formularea clară și melodioasă“, „construcția solidă a clasicilor“ *(Fragment dintr-o scrisoare).* Neputând fi doar produsul hazardului, ci „operă de voință și discriminare“ în vederea unei noi ordini în univers, revoluția poetică „permanentă“, invocată de suprarealiști, repugnă franc. Cuiva care practică „absurditatea dicté-ului suprarealist“, i se întâmplă „să prindă Pitiei interioare vorbe care, din când în când, miră...“ În rest, procedeul născocit de André Breton e o „experiență iremediabil ratată“.

În categoria *Ereziilor artistice,* Mallarmé încorpora și ideea de *poet uvrier*. Valéry se comportă însă deliberat ca artizan superior, tenace, convins. Adoptă deci deviza davinciană *ostinato rigore,* construiește ca un arhitect, însă unul posedat de Apollo. La rândul său, Barbu, un *poeta faber* cu totul aparte, înaintează lent, se revizuiește recontenit, transformă sistematic, reia după un deceniu texte care nu-l satisfac. A te lăsa exclusiv în voia visului e o eroare. Oniricul suprarealiștilor nu egalează niciodată profunzimea viziunilor lui Blaga din *Lauda somnului;* nu e nici visul cu „deplasări răsturnătoare, conciliate în unitatea păduroasă și contradictorie a creației“, ca la Edgar Poe. Visul barbian, esențializant, prospectiv, străbător de zone obscure, întârziind uneori în spații zăvorâte ermetic, dar căutând „poduri de raze“, lasă în urmă rostogolirile sufletești din *Domnișoara Hus* pentru a jubila în lumină înaltă *(Ritmuri pentru nunțile necesare)* sau în lumină piezișă, boreală *(Riga Crypto și lapona Enigel).* Căderii în tenebre îi succede, obsedantă, compensatorie, geometria raporturilor pure; paroxismului inițial îi urmează constant ascensiunea în eter, ambient mallarméan tipic

O paranteză: la Mallarmé, *Azurul* era semnul purității supreme —; totodată un fel de spațiu-cânt. Incursiunea în azur pare totuna cu freamătul absolutului:

L' Azur triomphe, et je l'entends qui chante
Dans les cloches (...).
Je suis hanté. L'Azur! l'Azur! l'Azur! l'Azur!

În *Suspin,* nouă invocare, patetică, azurul sugerând dezmărginirea:

Fidèle, l'Azur attendri d'octobre pâle et pur
Qui mire aux grands bassins sa langueur infinie...

Același elan spre înalt și pur la Valéry, în *Hélène:*

Azur! C-est moi... Je viens des grottes de la mort
Entendre l'onde se rompre aux degrés sonores...

O „puritate aeriană“ descoperea Barbu la poeții englezi, aceștia dând curs unui „singur instinct, al Cântului“. Cântul e lumea mereu născândă, iar Edgar Poe definea poezia drept: „Creație Ritmică a Frumuseții“; cu „Intelectul sau cu Conștiința — adăuga el în *Principiul poetic* —, ea nu are decât relații marginale...“ Diferențiindu-se de Verlaine, lucidul Valéry contestă posibilitatea cântului de a sugera durabil acordul absolut Om-Univers. Îndoieli similare la Barbu, motivând că poezia nu poate fi „umplută de toată coloristica sau de toată muzica“, ea fiind „mai bogată, într-un fel, și mai săracă, într-altul decât amândouă...“ *(Legenda și somnul în poezia lui Blaga).* Impas ce s-ar vrea soluționat prin intelectualizarea „corpului liric“!... Poziția barbiană, solidară cu cea a lui Mallarmé și, încă mai subliniat, cu punctul de vedere al lui Valéry, unifică finalmente fervoarea lirică, viziunea și reflexivitatea („deplasarea în Spirit), ca prelungire a „domeniului divin al geometriei“. Urmează, practic, un proces de aglutinare, de fuziune liberă, cu preponderența unei dimensiuni sau a alteia. Prin analogii în intelect iau ființă simboluri și categorii metaforice noi, conotații suprapuse celor știute: *„Munți în spirit, lucruri într-un Pod albastru“ (Poartă).* Nici o altă autodelimitare de alți contemporani nu e mai elocventă decât cea în raport cu *Poetica domnului Arghezi,* pretext de laconic credo: „Versul căruia ne închinăm se dovedește a fi o dificilă libertate: lumea purificată până a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru. Act clar de narcisism. Desigur,

ca tot absolutul : o pură direcţie, un semn al minţii. Dar ceasul adevărat al poeziei trebuie să bată cât mai aproape de acest semn..." Consonanţa dintre concepţia astfel formulată şi aplicaţia ei e variabilă : ceea ce e senzorial în Barbu nu poate fi ignorat ; pe de altă parte erosul, atâta cât există, la sfârşit devine *idee*.

Vorbind despre sine ca despre un altul, într-o confesiune barbiană târzie (1947) apare insatisfacţia : „Poezia inventivă, în care un anumit Ion Barbu a căutat să se instaleze, este totuşi o poezie impură..." Orice trecere de la viziune la construcţia propriu-zisă coboară ori alterează inevitabil. Ideea în cauză are în *Oul dogmatic* desen de aforism :

Că vinovat e tot făcutul
Şi sfânt, doar nunta, începutul !

Comparat cu Pillat, cu Al. Philippide ori cu alţi comentatori avizaţi ai fenomenului poetic, autorul *Jocului secund* a semnat texte relativ puţine, dar în pagini concise a lăsat o *poetică explicită* de nivel european, chiar dacă parţial îndatorată lui Mallarmé şi Valéry, datori şi aceştia, la rândul lor, sclipirilor lui Edgar Poe.

Identitatea barbiană e o identitate în diferenţă !...

MIRAJUL PURITĂŢII ABSOLUTE. — Lectura poemelor barbiene din etapa de la *Contimporanul*, texte mai mult sau mai puţin încifrate, obligă la destructurări şi recompuneri meticuloase pentru depistarea ipotetică a sensurilor. Poate că forţăm lucrurile, însă densul *Din ceas, dedus...* (plasat direct în fruntea *Jocului secund*) are, precum popularul *Tesatment* al lui *Arghezi*, ori precum poemul lui Blaga *Eu nu strivesc corola de lumini*, o tentă programatică similară, deşi aceasta nu se vede lesne :

Din ceas, dedus adâncul acestei calme creşte,
Intrată prin oglindă în mântuit azur,
Tăind pe înecarea cirezilor agreste
În grupurile apei, un joc secund, mai pur.

Nadir latent ! Poetul ridică însumarea
De harfe resfirate ce-în sbor invers le pierzi
Şi cântec istoveşte : ascuns, cum numai marea,
Meduzele când plimbă sub clopotele verzi...

Se invocă jocul, care şi el e convenţie, se urmăreşte apropierea de forme pure, genuine ; metafora *joc secund*, devenită titlu de

volum, indică, în fapt, un univers de al doilea plan, cristalizare a realităţii prime în oglinzile spiritului. Dacă, potrivit concluziei lui Émile Benveniste, „orice activitate reglată care îşi are finalitatea în ea însăşi şi nu vizează o modificare utilă a realului, este joc" *(Deucalion*, Paris, 1947, nr. 1) — la Barbu jocul comportă gravitate. Din temporal — din „ceas" adică —, lumea tangibilă transgresează în intemporal şi abstract ; proiectate în luciul apei (aceasta principiu original), lucrurile se înnobilează, purificându-se spontan, mutându-se în impalpabil. Sesizăm, în acest proces, un narcisism generalizat —, una din convenţiile poeziei de totdeauna. E „un nadir latent (considera G. Călinescu), o oglindire a zenitului în apă, o sublimare a vieţii prin retorsiune"... În latura lui fecundă, „jocul" în cauză tinde spre iniţiere şi revelaţie, dezvăluind neaşteptat sensuri ascunse, nebănuite, care, scăpând vederii pragmatice, afectează cunoaşterea. Schematic, lucrurile ar sta după cum urmează : itinerarul de la concret (A) la noncontingent (B), apoi ecoul de la acest noncontingent în conştiinţă (C) — direcţii formând o *triadă* de impulsuri corelative — constituie strategia globală a actului cunoaşterii, traducând în acelaşi timp relaţiile *Cosmos-Om-Idee*. Privirea în oglindă e plină de surprize. Herodiada lui Mallarmé îşi caută în „apa rece" a oglinzii „amintirile" căzute în adânc. La Valéry, oglinda acvatică *(Narcisse parle, Fragment d'un Narcisse)* întreţine mirajul tărâmurilor spectrale, ambigue deci. Ciudatul joc barbian din *Increeat* („sfânt jocul în speranţă"), în acompaniament de „harfe resfirate", se împarte între un „mântuit azur" şi „văile respinse ce nu sunt", doar aparente ; joc în oglinzi inabordabile.

Cu toate limitele ţinând de oglindă — nota Henri Bosco —, ea introduce totuşi, până la un punct, într-o ordine ascunsă. „Oglinda e instrument de cunoaştere. Din obiect, volum concret învăluit de spaţiu, ea desprinde două dimensiuni şi le transpune pe întinsul său. Ea e inaccesibilă (...) Semn suplinind imperfect prezenţa obiectului real, rămas invizibil, şi pe care-l denunţă fără a-l revela. El nu-l dublează, nefiind identic, dar oferă, ca aparenţă, o realitate mai slabă, o chemare incompletă a acestei prezenţe secrete, de care-l înlănţuie totuşi o completă servitute (...) Această lume secundă are drept lege necesară docilitatea. Astfel deci, instrument de cunoaştere, dar nicicum de posesiune, oglinda ne desparte..." *(Scurtă meditaţie despre oglindă — 1945)*.

La orfici, la Pythagora, la Platon de asemenea corpul uman era *temniţa ori mormântul sufletului ;* lui Barbu, în *Grup* bunăoară, lumea îi părea *temniţă în ars, nedemn pământ*, amestec incon-

gruent de *dur bazalt* și *roci fierbinți*, de lavă, și zgură, niciodată consonante. În plan existențial, fervoare și refrigerare confirmă aceleași dimensiuni opozitive; pentru a le depăși, poetul *Jocului secund* se instalează fie în *somnul năuc*, apt „să spargă a orei îngrădire“ *(Cucerire)*, fie în „Castelul de gheață“ al Gândirii *(Dezrobire)*, sperând ca Eul propriu, trudnic, apăsător *același*, să devină *altul*. Se conturează în ipostaze felurite *dorul* de celest, stări anticipând *logodna* cu înaltul și, în perspectivă ultimă, *nunta* în *strălucit albastru*, de unde (în *Mod)* tipica sete de *ceasuri verticale*, aspirația sufletului frământat de a accede într-un „regat fără nor“. Acesta din urmă e un fel de paradis liber, ilimitat, nedogmatic, unde „duhul mlaștinii“ nu ajunge; — tărâm al aventurii în *largul destinelor supreme*!... Altfel decât la Blaga, la care sentimentul infinitului e de natură declarat metafizică, la Barbu același sentiment are, în plus, o nuanță scientistă, complementară, numai că disimulată, învăluită în strai mitic. În raport cu autorul *Nebănuitelor trepte*, creator cu sânge fierbinte, la poetul *Jocului secund* dimensiunile spațio-temporale, văzute din perspectiva matematicianului, sugerează la sfârșit o ordine universală rece, gravă, în eternă neschimbare. Disocierile pot fi extinse. Hiperbolizant, fragmentat și tulburat, Blaga „sufere“ de *prea mult suflet*, de unde tensiuni și disperări imense, urmate de tristețea metafizică a neîmplinirii; tumulturile barbiene, și ele considerabile, exaltările și elanurile disproporționate se subordonează în cele din urmă stării de geometrie. Prin epurare de pământescul „nedemn“, matematicianul-poet își taie drum spre „lumile de sus“, pe o axă unipolară, în spații de „aur netemporal“. În *Domnișoara Hus*, într-un superb interludiu magic, privirea urcă „prin Târziu și Înalt“ în zone de totală neprihănire:

Hát la cel
Vânăt cer
Împăcat la sori de ger,
Unde vișul lumii ninge...

Entuziasmul exagerat, desigur, la descoperirea *Stanțelor* lui Moréas era motivat, printre altele, de modul acestuia de a sesiza intuitiv „procesul propagării ondulatorii a luminii“. La *unduirea infinită* a luminii se referă Barbu însuși, într-un vers din *Margini de seară*, considerat ermetic — „Un gând adus, de raze și curbură“ —, vers relevând în fapt principiul fizic despre încovoierea razei, când aceasta trece prin straturi aeriene de densități diferite. E sugerat astfel, pentru inițiați, fenomenul refracției. În

ritmica templelor eline, Blaga vedea logica geometriei euclidiene; timpul a demonstrat însă existența „spațiului deșălat, curbat al matematicienilor moderni...“ *(Filozofia stilului)*. Din perspectiva acestora investighează cosmosul autorul *Jocului secund*, ale cărui arhitecturi, cu aerul lor litanic-incantatoriu, vizează acordul (nuntirea) spațiilor disjuncte. Întruchipare a veșniciei, apa mării se cunună cu cerul *(Timbru)*; „luceferi marini“, în lentă unduire, coboară „în vale“ *(Margini de seară)*; în ore faste, ca în *Izbăvită ardere*, pământul impur nuntește cu „steaua aproape...“ Deși numai schițată, atracția contrariilor putea fi observată de la primele poeme, dar relevantă devine ea în *Ritmuri pentru nunțile necesare*, construcție în perspectivă montantă, pe un suport în esență dantesc. Același impuls ascensional ca în faimoasa *Comedie* a florentinului; — solemnă ridicare de la Pământ, acesta cvasi-*Infern* (tărâm „al Geei, închisoare“), prin *Purgatoriu* („Ocolește roatele interioare: / Roata Venerii / Inimii“), către o zonă aseptizată, rarefiată, înaltă cupolă „peste îngeri, șerpi și rai“. Relativ des se repetă la Barbu *roata* ori *roatele*, termeni împrumutați zodiacului, după Gilbert Durand simbolizând *roata vieții*, ciclurile, mișcarea eternă în lumină solară.

Empirul barbian e un *Paradis* abstract, un situs sublim, hiperluminos, de o strălucire sticloasă, vădit glacială. Traseul imaginar al lui Dante spre Paradis, magnetizat de ochii răposatei Beatrice, acum spectru al celei de altădată *(„La donna mia ch' io vidi far piu bella...“)*, implică stadii intermediare: Lună, Mercur, Venus, Soare și celelalte. La Barbu, Pământului (Geea) îi urmează Venus, Mercur și, sus, în vârf, Soarele, într-o iconografie similară celei din *Adone* al lui Marino. Drept preludiu la „nunțile necesare“, găsim o invocație de tip inițiatic, sub egida cifrei trei, însemn al triunghiului dar și al ochiului mistic în simbolistica creștină:

Capăt al osiei lumii!
Ceas alb, concis al minunii,
Sună-mi trei
Clare chei
Certe, sub lucid eter
Pentru cercuri de mister!

Atât *cercurile* cât și *fra Mercur* provin din Dante, la care apelativul *fra* amintește de mai vechiul *frate Sole* al lui Francesco d'Assisi. Mai larg decât celelalte, întâiul cerc din *Ritmuri* e cel al erosului-instinct, evoluând sub pavăza „moalei Vineri“; lângă „tronul“ acesteia, „ca toți amanții tineri“ poetul însuși a „vibrat,

înflăcărat", s-a prins, vrăjit, în : „Danțul buf / Cu reverențe / Ori mecanice cadențe..." Asemenea celorlalți, a fost și el : „Paj al Venerii, / Oral / Papagal !..." Una din „nunțile necesare" părea să se petreacă în cel de-al doilea cerc, sub privirile lui Mercur, *astră aurită* (la elini — Hermes, călăuz între infern, pământ și cer), dar miracolul întârzie :

O, Mercur,
Frate pur
Conceput din viu mister
Și fecioara Lucifer,

Inclinat pe ape caste
In sfruntări inconoclaste,

Cap clădit
Din val oprit
Sus, pe Veacul împietrit,

O, select
Intelect,
Nuntă n-am sărbătorit...

Un poet nu e dator „neapărat" să producă explicații marginale despre propria-i creație, crede autorul *Jocului secund*, însă un Edgar Poe, Mallarmé, Valéry și însuși Barbu sunt tentați de confesiuni, glosele barbiene de ordin estetic ori filologic fiind, de multe ori, dintre cele mai subtile. Iată-l deci vorbind de „sensul feminin al Luceafărului" din propriu-i text —, sens destinat să accentueze misterul în lumină. În fond, supremul moment al „nunților" e rezervat extazului solar, stare afină modului eminescian astral ; e totodată instalare în Idee. Inițierea pare a fi atins treapta ultimă : cea de a „treia cheie", hotărâtoare, deschide acum porți spre „cămara Soarelui / Marelui / Nun și stea". Toate datele scenariului configurează un final apoteotic, Soarelui solicitându-i-se revelații de genul colosal, eminescian : „Abur verde să ne dea, / / Din căldări de mări lactee, / La surpări de curcubee, / — În Firida ce scântee / eteree..." Similară, în subtext, e viziunea pytagoreică din *Statură* : ridicare în *spirit* „din ceasul ce nu bate" — altfel spus, din timpul suspendat —, acces într-o alboare solară eternă, nu foarte deosebită de „liniștea spațiilor infinite" pascaliene. Publicat întâi în *Contimporanul* (1926, nr. 65), sub titlul *Jazz-band pentru nunțile necesare*, după ce fusese citit la o șezătoare a „Societății scriitorilor români", poemul a găsit imediat un imitator în per-

soana lui Al. A. Tudor-Miu, care în numărul următor al aceleiași reviste venea cu un *Jazz-band de lăutari țigani...*

Limbajul barbian în acest stadiu, accentuat inventiv, hiperconcis, nu frizează încă absconzitatea. Zelator fanatic al purității, ridicându-se în sfere interastrale ghețoase, poetului, nu lipsit de mari elanuri abstracte, îi ține companie perpetuă matematicianul, mâhnit că secolul e *cefal* (raționalist, lucid) și *apter* (fără aripi). Formulare nu doar în spiritul lui Gide, ci preluată întocmai, în *litera* lui ! Meditativul din *Edict* asociază deci dimensiunii cerebrale contrariile acesteia : „dogoarea, podoaba..." Toți biografii vorbesc de doi Barbu, unul poet, altul (Dan Barbilian) eminent om de știință, însă pe ambii îi prinde într-o acoladă cultul pentru Idee. Asemenea geometrului, poetul năzuiește spre brevilocvența esențială a teoremei, motivând că arta a început de la geometrie și se întoarce la ea. Numai cu „cimpoiul vested" (invocat în *Timbru*), instrument rudimentar, nu ajunge cineva la sugestia mișcării cosmice :

Ar trebui un cântec încăpător, precum
Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare ;
Ori lauda grădinii de îngeri, când răsare
Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum.

Formularea, realmente memorabilă, introducătoare în orficul barbian, atribuie cântecului o forță sintetizatoare fără egal, în spiritul unor Apollinaire și Valéry ; melosul adună deci limpezimi, inducții născând din mister. Nu reprezentările în relief, nu relațiile tridimensionale sunt caracteristice orfismului, ci formele în curs de abstractizare, ritmurile în *vibrato*, sugestiile larg-configuratoare. Concomitent cu Blaga, dar cu mijloace diferite, la Barbu tentația depășirii limitelor frământă o minte hiperlucidă, de mult dedată cu clasicele probleme ale cunoașterii. Încrucișările de semne și forme despuiate din *Grup* — linia, triunghiul, ovalurile — vin poate dinspre cubism, nu fără legătură cu amintitul orfism ; și nu e neglijabil faptul că acest *Grup* (opt versuri) datează din 1927, când conceptele de orfism și artă pură erau frecvent discutate în publicațiile de avangardă, adesea în legătură cu evoluția picturii unui Robert Delaunay :

E temnița în ars, nedemn pământ,
De ziuă, fânul razelor înșală ;
Dar capetele noastre, dacă sunt
Ovaluri stau, de var, ca o greșală.
Atâtea clăile de fire stângi !

Găsi-vor gest închis, să le rezume,
Să nege, dreaptă, linia ce frângi :
Ochi în virgin triunghi tăiat spre lume ?

Primele strofe din *Oul dogmatic*, cu aerul lor de meditație, se mențin la realitatea biologică general cunosută, la miracolul prin care materia vie se autodezvoltă potrivit legilor genetice. Însă prin repetiție neîntreruptă, prin inserție în cotidian, minunea cade în derizoriu. Calitatea de simbol originar a oului se risipește :

E dat acestui trist norod
Și oul sterp ca de mâncare,
Dar viul ou, la vârf cu plod,
Făcut e să-l privim la soare !

Cum lumea veche, în cleștar,
Înoată, în subțire var,
Nevinovatul; noul ou,
Palat de nuntă și cavou.

Din trei atlazuri e culcușul
În care doarme nins albușul
Atât de galeș, de închis,
Cu trupul drag, surpat în vis !

E aici altceva decât gingășia argheziană din *Giuvaere* —, la poetul *Cuvintelor potrivite* motiv de miniatură și încântări. Punctele de vedere despre caracterul germinativ-înnoitor ori despre substratul nupțial, ca și cele despre oul-cavou au dat de lucru interpreților miturilor arhaice (Mircea Eliade, Gaston Bachelard, Gilbert Durand), antropologiei culturale în genere. Frapantă la Barbu, la care nu lipsesc termenii *nuntă* și *cavou*, e gravitatea metafizică, uimirea față de misterul originar : „De foarte sus / Din polul *plus* / De unde glodul / Pământurilor n-a ajuns / / Acordă lin / Și masculin / Albușului în hialin : / Sărutul plin..." Când, mai departe, poetul se adresează unui individ-emblemă — „om fără saț și om nerod" —, limbajul devine retoric, un fel de predică despre geneză, despre existență și rodire. Obiect de *început* perpetuu al vieții, principiu sacru deci, oului cu „plod" i se înalță imn :

Și mai ales te înfioară
De acel galben icusar,
Ceasornic fără minutar
Ce singur scrie când să moară

Și ou și lume. Te-nfioară
De ceasul galben, necesar...

A morții frunte-acolo-i toată.

În gălbenuș,
Să roadă spornicul albuș,
Durata-înscrie-în noi o roată
Întocma — dogma...

La nivelul vieții de jos, telurice, melcii din *Uvedenrode* se împreunează într-o totală inconștiență. De la începuturile obscure ale lumii, existența lor, stereotipă, egală, repetă aceleași mișcări :

La râpa Uvedenrode,
Ce multe gasteropode !
Suprasexuale,
Supramuzicale ;

Gasteropozi !
Mult-limpezi rapsozi,
Moduri de ode,
Ceruri eșarfă
Antene în harfă :

Uvedenrode
Peste mode și timp
Olimp !

Lui E. Lovinescu, așa-zisele texte parnasiene îi păreau antimuzicale. O dată cu poemele „balcanice" și în special în etapa „modului interior", o schimbare e limpede. Paralel cu accentuarea fondului intelectual, plasticitatea verbală se estompează ; frazarea, bazată pe „muzică și ritmuri" — procedeul lui Valéry — devine deliberat incantatorie, de unde o rostire litanică, dar și imputarea de a căuta efecte („pune prea mult temei pe fonetică"), pornind de la G. Călinescu. Peste lucruri, peste lume și timp cerne o lumină ciudată, stranietatea sporind grație rostirii sincopate, eliptice, și în special simbolisticii încifrate. *Uvedenrode e un exemplu.* Produse ale elementarului, melcii, moluște cleioase, traduc în planul biologic abisal (concretizat prin „râpa Uvedenrode") instinctualitatea oarbă ; clipa împreunării „în fiori ușori" o dată consumată, urmează căderea „sub timp", în subliminal, sugerată sonor. (Melcul, notează Gilbert Durand, ar fi „un simbol lunar privilegiat" — nocturn, așadar). Cât despre denominativul „Uvedenrode",

de insolită rezonanță scandinavo-germanică, termen care a deconcertat, el nu e decât un semn convențional a ceva misterios, impenetrabil, ca bunăoară intraductibilul *Ulalume* la Edgar Poe. Descifrarea analitică a textului, vag-obstacolată de formulări criptice, se dovedește practic inutilă, mai edificatoare fiind ridicarea prin sugestie la „modul intelectual al Lirei...“ Nu era de așteptat în *Uvedenrode* un sens *„pitoresc“*, ci unul „solar“, lămurea poetul într-un *Pro domo*, vorbind de un erotism primar, perceput ca „formă a panteismului“, ca *„sexualitate cosmică“*. Viziunea în totul, adăuga el în același an (1927), într-un interviu, e o lunecare în vis, un discurs legănat, „tratat rapsodic“, „sub obsesia unei clarități iraționale...“ De un mai evident sens solar dă dovadă gingașa elegie *In memoriam*, cântec pur, în limpezimi răcoroase de dimineață revărsată. Un aprilie sonor așează peste rămășițele câinelui Fox freamătul vieții în mers. Păsări cântătoare aduc în memorie chipul „băiatului Fox“, motiv de portret colorat, pe fond melodic :

Capul, cafeniu pătat,
Cu miros de dimineață,
De zăvozii mari din piață
În trei locuri sângerat (...)

Pomi golași și zori de roșuri !
(E aprilie, nu mai)
Forfota de fulgi pe coșuri,
În cuib fraged : *Cir-li-lai*
— Fox al meu, îți place, hai ?

Cir-li-lai, cir-li-lai,
Precum stropi de apă rece
În copaie când te lai
Vir-o-con-go-eo-lig,
Oase-închise-afară-în frig
Lir-liu-gean, lir-liu-gean,
Ca trei pietre date dura
Pe dulci lespezi de mărgean...

Când în interviuri își precizează identitatea, Barbu nu omite niciodată să respingă poezia „cu obiect“, el preconizând exclusiv „existențe substanțial indefinite : ocoliri temătoare în jurul câtorva cupole“ —, cum declara la 15 octombrie 1927. Asupra lui Arghezi, care, neîntreținând „nobila gratuitate a spiritului“, a „ponegrit

valorile ideale“, cade anatema... Iată însă că în subtitlul unui cunoscut poem barbian, *Riga Crypto și lapona Enigel*, figurează precizarea *baladă* (un precedent la Mallarmé : *După-amiaza unui faun* poartă mențiunea — *eglogă !*). Un romantism care visează, se suprapune, în *Riga Crypto*, obișnuitelor conotații ermetice. Pretext pseudo-baladesc —, sfiosul Crypto, „regele-ciupearcă“, aspiră la iubirea tăcutei Enigel, „lapona mică, liniștită“, dar incompatibilitatea e fără ieșire, căci, „rigă spân“, „mirele poienii“ e părtaș somnului, umbrei și răcorii, iar Enigel, cea învelită-n piei polare, adoră lumina. Spațiului hyperionic eminescian îi răspunde aici unul intens boreal, de mari singurătăți terestre. Sensului transcendental, astral, din *Luceafărul*, i se opune unul pământesc, orizontal și solar. Cum dialogul celor doi solitari e relatat de un *menestrel*, dorul „nebunului rigă“ de a nunti cu „prea-cumintea“ Enigel evoluează pe galanterie și gingășii. Ca în *După melci*, intră în joc resursele unui Barbu patetic, capabil de suavități, călător prin teritorii de basm :

— Enigel, Enigel,
Scade noaptea, ies lumine,
Dacă pleci să culegi,
Începi, rogu-te, cu mine.

— Te-aș culege, rigă blând...
Zorile încep să joace
Și ești umed și plăpând :
Teamă mi-e, te frângi curând,
Lasă. — Așteaptă de te coace.

— Să mă coc, Enigel,
Mult aș vrea, dar, vezi, de soare,
Visuri sute, de măcel,
Mă despart. E roșu, mare,
Pete are fel de fel ;
Lasă-l, uită-l, Enigel,
În somn fraged și răcoare.

Nu se simte fabula, deși există una. Destinul proscrisului Crypto, silit să stea „de partea umbrei moi“, e cel al existențelor efemere ; — la polul opus umbrei, albul, aurul solar, celestul, postulează expansiunea, durata, spiritualizarea : „La soare, roata se mărește ; / La umbră, numai carnea crește...“ E locul, acum, pentru o constatare mai largă : principalele simboluri mitice barbiene,

soarele (cu „cămările“ lui), *nunta* ca act de revigorare ciclică a lumii, *oglinda*, poartă introducătoare în vis, acestea participă la un consonantism cosmic sub semnul miraculos al luminii. Munți, cer, soare, raze, muzici fac joncțiunea între stadiile anterioare și *Joc secund*, în care jocul e, implicit, instrument de mediere între concret și impalpabil.

Utilizare se dă mereu senzorialului, punte spre invizibil, spre imaginar și presimțit. Privirea vie, sensibilă la mitul arhaic al șarpelui — făptură sugerând viața ca *lipire de pământ*, cu corespondențe însă în plan celest —, pare fascinată de multitudinea simbolismelor lui. În a sa *Mitologie română*, Romulus Vulcănescu vede în obscura lui existență „principiul și esența vieții primordiale“, cu adaosul că „șarpele vizibil este șarpele material“, dublat de un altul, „invizibil“, șarpele „spiritual“. La Barbu se succed, așadar, „șerpi tari, cocliți de bale“ *(Domnișoara Hus)*, „șarpele pe muzici înnodat“ *Increeat)*, ori, în alt loc, „șerpi lemnoși“ *(Înecatul)*. Senzații termice bătând spre frig, sunete și vibrații aeriene felurite se interferează cu senzații cromatice în care abundă tonuri clare, azuriul, albul. O stranie câmpie în lumină, din *Măcel*, e „văroasă și aridă“ ; „lumea veche“, din *Oul dogmatic*, „înoată, în subțire var“ ; în cadru de *Legendă*, „varurile zilei scad“ ; între umilul melc și lume — în *După melci* — stă un „zid de var“, ori un „oblon de var“ ; în sfârșit, în *Grup*, „capetele noastre“ par „ovaluri (...) de var“.

Unul din paradoxele lui Barbu e de *a deschide* un „ochi în virgin triunghi tăiat spre lume“ și, în același timp, de a face din cuvânt un *gest închis*, progresiv laconic, ocult, adesea teribil-izolant. A construi, cum reclama Valéry, *un limbaj în limbaj* — idee reluată de Michel Foucault în *Cuvintele și lucrurile* — e, ideal vorbind, rolul oricărui poet respectabil. La prima lectură, notațiile de decor din barbianul *Suflet petrecut*, text fără îndoială ermetic, nedumeresc :

> Scăzută zării blândă e țara minerală.
> — Inel și munte, iarbă de abur înzeuat...

Un lector inițiat va sesiza, totuși, că privit spre zare, peisajul *scade*, în înțelesul că-și estompează „blând“ culoarea ; după toate aparențele, enigmaticul *inel* sugerează circularitatea, rotunjimea priveliștii ; ipotetic, de asemenea, „iarba de aur înzeuat“ poate indica linia orizontului vegetal. Dar ce vrea să spună neobișnuitul *înzeuat ?...* Acesta nu derivă — cum considera Tudor Vianu — din *zeu* ; dacă ținem seamă de forma *înzăuat* (din *Sinteza*, 1927,

nr. 7—8), ajungem logic la nuanța sinonimă de *împlătoșat*, înveșt-
mântat în *zale*, cum avea să clarifice chiar poetul. Că unele *stanțe*
de Moréas par ermetice, scria Barbu, la o astfel de impresie con-
tribuie un „copleșitor curent de gânduri și de emoții orfice“ plus
„acompaniamentul grav și subteran“. Apoi, detalieri“ : — o poezie
care „nu e o înșelătorie poate fi sau poate părea ermetică“. Faptul
că *poate părea* se explică prin decalajul calitativ dintre conștiința
estetică a creatorului și „conștiințele mai înapoiate ale contempo-
ranilor, fără ca cuvântul *înapoiat* să aibă nimica pejorativ“ *(Note pentru o mărturisire literară)*. Nu de puține ori, la Barbu stadiile procesului de abstragere nu pot fi urmărite din treaptă în treaptă ; punțile de legătură dintre autor și receptor se întrerup intempestiv, de unde, ca la Mallarmé și Valéry, sentimentul de rostire ermetică insurmontabilă. Sugestii diverse din filozofia și miturile celor vechi, ecouri din doctrinele orfice, reminescențe din sincretismul alexandrin coexistă la poetul *Jocului secund* cu ideea de matematizare, finalmente de închidere într-un *„ceas alb, concis al minunii“* ; într-un alt context spiritual, cele peste optzeci de *Cantos*-uri ale americanului Ezra Pound, saturate de termeni și locuțiuni străine, de elemente din toate straturile culturii umane, desfășurate în secvențe amețitoare, sfârșesc în reprezentări vizând refrigerarea, istovirea lumii moderne. Ideea de *tabuizare* intenționată a înțelegerii, practică reproșată de Blaga unor contemporani, trebuie exclusă ; nu e vorba, ca la Mallarmé *(Mallarmé l'obscur* — comentat de Michel Foucault), de încețoșarea tactică a unor sensuri *(„J'y remets de l'ombre !“)* pentru a face din ele fundalul altora, luminoase. Poemele barbiene ultime sugerează o înaintare continuă, temerară, obstinată, în Cânt și Idee. Sau ceea ce Constantin Noica ar fi putut numi „o închidere ce se deschide“.

PROFIL. — În jurnalul său intim, Novalis nota că „orice știință devine poezie, după ce a devenit filozofie...“ Cantonat exclusiv în universul poeticului, probabil că autorul *Jocului secund* ar fi ajuns la o viziune tragică. Matematicile îi modifică filozofia : mai exact, i-o fundamentează, înlesnindu-i relații pe cale de intelect cu infinitul. Universul liric barbian al ultimei etape e unul dedramatizat, pur contemplativ, fără atingeri cu sentimentul contemporan al absurdului ; pe de altă parte, nimic din ideea de *destin a celor vechi* nu-l urmărește. Fiorul metafizic pan-uman, generator de aprehensuri, s-a dezintegrat *„sub ceasuri largi“*, undeva în *„mântuit azur“*... Deasupra realităților terestre banale pre-

zidează netulburat cântul, purificator în etern, acesta sesizabil, deopotrivă, în „întinsul elan de transcendere“ al lui Al. Philippide (*Stânci fulgerate, Aur sterp*), ca și în „versul arhaic, de Carte orientală“ al lui Ion Vinea. Li se alătură Blaga, care, pe parcurs, „închină unei tehnici preeuclidiene“. Simpatie deosebită, exprimată în limbaj teribil întortocheat, i se arată lui Dan Botta în *Veghea lui Roderick Usher*, prefață („parafrază“ în spirit poesc) la volumul *Eulalii*. Vis, cânt, extaz, „curăție de grup cristalografie“ —, toate la un loc întrețin o „minunată himeră“ și fac să ia ființă Poezia. La unsprezece ani după *Joc secund*, Barbu vorbea — într-un *Cuvânt către poeți* — despre „*lucrurile care se văd*“, implicit despre un „*cântec care să întârzie asupra soartei, asupra morții și învierii*“, dimensiuni punctând polaritățile real-ideal ; intra în joc al doilea văz, ultra-străbătător. Dorul de „verdele lumilor *plai*“ (invocat în *Aura*), nostalgia unui „pod albastru“ cu „raiuri“ și „îngeri“ (*Poartă*), un „tremurat *plai de vis*, prielnic potrivirilor de stele !“ (*Desen pentru cort*), nu diferă în esență de mai complexul dor al lui Blaga. Dar nu căuta Mallarmé, în amintitul *Azur*, maculat de „mlaștina lividă a toamnelor“, un tărâm compensator : „un grand plafond silencieux“ ?...

Într-un roman de André Gide ne-a frapat o pagină despre avatarurile receptării lui Bach ; a o rezuma, iată un mod de a medita, în paralel, la posteritatea lui Barbu (inclusiv la cea a lui Mallarmé). Potrivit unui personaj din *Falsificatorii de bani*, muzica e o „artă matematică“, însă excesiv de atent la cifre Bach a izgonit din *Arta fugii* „patosul și umanitatea“ ; mai precis, el a construit o „capodoperă abstractă de plictiseală, un fel de templu astronomic“, în care nu intră decât „rarii inițiați“. De *fugile* lui Bach, un altul se declara lecuit pentru multă vreme, negăsind deloc în ele „emoția umană“. În aceleași „fugi“, alții aveau să vadă, dimpotrivă, foșnirea geniului, un „templu admirabil, încununarea și culmea unei întregi cariere...“ Cu rezerve similare, dar și cu entuziasm avea să fie primit autorul *Jocului secund*, care în ce-l privește, punea obiecțiile unor contemporani pe seama nesincronizării lor cu evoluția modernă a poeziei ; opțiunile acestora, motiva el, „angajate în timpurile lor particulare“, nu acceptă posibilitatea altor *durate*. Nici o interpretare în materie de artă nefiind „în nici un caz absolută“, cineva dotat cu oarecare spirit matematic „poate da nu una, nu două, ci un mare număr de explicații unei poezii mai ascunse...“ Așa proceda poetul la întâlnirile de la „Sburătorul“, când, în ședințe consecutive, propunea pe marginea

aceluiași text personal două explicații ; acestea „nu coincideau și, fără să fie contradictorii, păstrau prea puține puncte comune“. Că lectura unor texte barbiene e dificilă, poetul, căutător de esențe căruia îi repugnă umplutura, o știa prea bine. Iată-l explicându-se : — întocmai cum înfățișarea unei pagini matematice „ar fi sălbatică și respingătoare“, dacă în vederea clarității s-ar indica „încheieturile cele mai mici ale raționamentului“, o poezie plină de detalii riscă să fie rebarbativă.

Cu toată motivația logică, argumentele din *Note pentru o mărturisire literară* nu modifică fondul problemei, încât la apariția *Jocului secund* Al. Philippide, semnalând elogios evenimentul, observa contorsiuni („mai mult de cugetare și de simțire, decât de formă“), construcții atingând „*extrema limită*, între noutate și neant“. Poezie „superintelectualizată“ și, în același timp, de „caracter vrăjitoresc, intuitiv, mistic și misterios“ ! (*Adevărul literar și artistic*, 5 ian. 1930). Scientismul determina la Barbu un limbaj singular, prea tehnic, „desocializat“, conchidea în 1935 Tudor Vianu, în cea dintâi abordare serioasă a fenomenului. Numai din *Ritmuri pentru nunțile necesare* se pot extrage denumiri astronomice și mitice (Soare, Mercur, Venus, Lucifer, Astartea, Geea), noțiuni aferente mecanicii și fizicii (massă, grad, cadență), asociații insolite ori sibilinice : „Aphelic (a) / Perihelic (b) /, Conjunctiv (dodo) / Oponent (adio)“... Dar cunoaște cineva cifrul poemelor *Lemn sfânt*, *Fund biblic* ori *În plan*, publicate în *Contimporanul* ? Pe deasupra altor pagini — printre ele *Înfățișare* și *Falduri*, ori *O înșurupare în Maelström* — planează duhul lui Edgar Poe ; în consecință, limbajul, abscons, excesiv căutat, capareazā mai mult ori mai puțin. Lectura *Jocului secund*, în genere, reclamă necontenit glose felurite, comentarii vizând în principal unitatea de sistem a matematicianului și poetului sub un „singur cer“. O amplă investigație de acest gen, *Gest închis* de Mandics György (1984), e un demers remarcabil. A elimina din exegezele despre Barbu calificativele de ermetic și dificil ar însemna să forțăm evidența. A le supralicita ar fi o eroare de metodă, căci timpul multiplică neîncetat cheile. „Dificil“ — e și el un termen relativ, dar adevărul e că poetul atinge, uneori, cote descurajante.

Timpul n-a făcut decât să ratifice poziția poetului, care — asemenea lui T. S. Eliot —, inițial controversat, pretinzând lectori dintre cei mai inițiați, e o stea de mărimea întâi, un umanist de tip special. „Ce distinge umanismul matematic de umanismul clasic ? — se întreabă Barbu. În două vorbe : o anume modestie de spirit și supunerea la obiect. O formațiune matematică, chiar dacă se va-

lorifică literar, aduce un anume respect pentru condițiile create în afară de noi, pentru colaborarea cu materialul dat..." *(Formația matematică)*. Poetul e flancat constant de matematician — și invers. Aceștia, co-subiecți în perpetuitate. Personalitate unicat, larg cuprinzătoare, autorul *Jocului secund* e un urmaș îndepărtat al lui Parmenide, vechiul filozof al ființei, totodată poet și matematician. Din momentul în care tinerii Dan Botta, Virgil Gheorghiu, Simion Stolnicu, Emil Gulian, Eugen Jebeleanu și alții erau marcați de spiritul *Jocului secund*, se contura, indiscutabil, „Efectul Barbu"...

RELIEFURI INTERFERENȚE

ION PILLAT — UN MEDITERANEAN DE PE ARGEȘ

Referindu-se la rolul spațiului natal în materie de psihic, Maurice Barrès invoca ideea de *fatalități anterioare*, prin care înțelegea, în fapt, apriorisme diverse, impulsuri modelatoare ducând la *înrădăcinarea* într-un *climat* existențial specific. Dar despre ce „înrădăcinare" poate fi vorba la Ion Pillat ? Refractar extremelor, formula barrèsiană a exaltatului din *Cultul eului* nu-l prinde. Potrivit recapitulărilor pillatiene de sfârșit *(Revista Fundațiilor Regale,* febr. 1941), el se consideră „produsul corcit al dealurilor de la Florica, al podgoriei din preajma Argeșului piteștean, cu pământul de la Miorcanii Dorohoiului..." *(Mărturisiri)*. La distinctul personaj umblat prin lume și prin cărți, frapantă, pe de altă parte, e dimensiunea citadină ; bucureșteanul Pillat, eminamente sociabil, de o „politețe de prinț indian" (observa Cella Delavrancea), conferențiar și causeur informat, bibliofil și rafinat comentator de poezie, vede în prietenie aproape un mod al artei. Călătorii revelatoare, de la Atena la Istanbul până în occidentul iberic, de la Londra, Bruxelles și Bruges până la Roma, un lung stagiu parizian, prilej de a audia conferințele lui Henri Bergson la „Collège de France", de a frecventa muzee și teatre, apoi, în țară, contacte cu mediile culturale, toate la un loc converg în imaginea de *european* și *modern*. L-au frecventat, în timp, George Enescu, originalul Brâncuși, V. Voiculescu, Mateiu I. Caragiale, Ion Barbu, Ionel și Al. O. Teodoreanu, Cezar Petrescu, Perpessicius, Adrian Maniu, Tudor Vianu, Ion Marin Sadoveanu, Basil Munteanu și alții, cea mai caracteristică fiind legătura cu Horia Furtună, datând din anii de studii la Sorbona. Circumstanțe diferite particularizează relațiile pasagere cu Macedonski, cu Arghezi și Bacovia.

Asemenea unui La Tour du Pin, atașat domeniului său din Sologne, descendentul din Pillăteștii pomeniți de Cantemir în *Descriptio*, iar în linie maternă din spița nu mai puțin veche a Brătienilor valahi, e, practic, un orășean, un modern cu nostalgia

elementarității, un interiorizat, dar unul tentat de *plein air*, drept care într-o conferință își zice *paysan du Danube*. Identitatea reală a personajului brun, delicat, cu trăsături de oriental, se manifestă, literar vorbind, pe fundaluri largi, aliind orizonturilor argeșene lumina Moldovei de Sus: împreună, ni se spune, ele fac *patria mea adevărată...*

Față de Bacovia, căruia în 1916 îi sprijinea (material) prima apariție în volum, debutantul Pillat nu are aceeași siguranță tonală; ritmurile solfegiilor lui de prin 1906—1910, structurile abia schițate prefigurează însă mitologii ulterior elocvente. Câte o frază din ciclul inițial *Casa amintirii* anunță voluptatea reveriei, poetul, contemplator al vegetalului, având acum, înainte de Esenin, surprinzătoare acente eseniniene; parțial, un *Sfârșit de toamnă* e din categoria stilistică a elegiacului rus din *Niciodată...* Nici conac, nici palat somptuos, *casa amintirii*, o veche „casă cu pridvor, cu bârne și chilimuri", pare apropiată de lumea de *Fantome* a lui D. Anghel. În notă confesivă de jurnal, se succed ecouri din muzee și biblioteci, reminiscențe de voiaj (Istanbul, Veneția, Bruges), proiecții în exotic, inclusiv motive de *Visări păgâne* confirmând — prin 1910—1912 — simpatii parnasiene. Livrescul copleșește de-a dreptul: — în *Voci în amurg*, bunăoară, „păgânul" Pillat trimite la Iehova, Christ și Sakya-Muni, la Socrate, Iuliu Cezar, Hasdrubal, Xerxes, Timur și Firdusi. Impresionat de biografii celebre, „visătorul" se lansează în caligrafice panoramări romantice (genul Hugo ori Eminescu), într-un Orient imaginar, dar pentru a-l reconstrui poetic, solidele umanități nu sunt de ajuns. Incandescențele, în măsură să lumineze brusc, se lasă așteptate. Din Goethe, al cărui *West-östlichen Divan* relua faimosul *Divan* al lui Hafiz, derivă ca idee seria pillatiană *Divan din Brussa, Divan din Basra, Divan din Bagdad* —, expoziție de tapiserii configurând spații cu moschei verzi-albastre, cu șipote murmurătoare și fântâni fermecate. Tablouri de gen, secvențe cu derviși, cu muftii și „khalifi", într-un smălțat amestec de turbane, de catâri și hangere, toate vorbesc la modul pitoresc-surâzător.

Asupra evocatorului din *Visări budiste*, saturat de arheologie și mituri, au făcut impresie arhitecturile orientale grandioase, de unde reverii de european cultivat, secvențe cu „idoli de-aramă, de-argilă și de piatră", trimiteri sonore la Angkor-Vat și Nișapur. *Ruga lui Buddha* e, în fapt, o transpoziție după *Moïse* al lui Alfred de Vigny. I se adaugă tristeți eminesciene:

Din veac în veac tot altul, același om în veci,
Născând mereu din moarte, murind spre a renaște,
Sunt obosit, Stăpâne, de mine și mă paște
Un dor să dorm de-a pururi prin constelații reci.

Profiluri mitice greco-latine, indiene, nipone, inclusiv de titani ai Renașterii, compun un mic muzeu imaginar. Un „vis straniu" al poetului, într-o noapte din 1911, la Paris, stă, după propria-i precizare, la originea ciclului *Centaurii*, aceștia embleme ale căutătorilor de frumos. Alergare „în zadar", blestem marcând destinul poeților! (Între traducerile pillatiene figurează, ulterior, *Centaurul* și *Bacanta*, poeme în proză de Maurice de Guérin). Pe scheme neoclasice (maniera G. Murnu) se înșiră inscripții diverse: — *Vedenie, Rugă păgână, Mării păgâne, Către Proteu, Unui hermafrodit de marmură* și altele, corecte, fluente, însă impersonale. O frescă pe „zidul unui «palazzo»-n Sienna" amintește de un *Pictor ignotus*, denominativ devenit titlul unui ciclu cu aluzii la *Fresca din Urbino*, la cetăți celebre (Ravena, Verona, Assisi), la creatori reputați (Filippo Lippi, Cellini ori Pisanello). În alte poeme li se alătură Cervantes, Lăpușneanul, Memling, Eminescu, Macedonski, Maeterlinck, chipuri în filigran. Procedeul se reîntâlnește în volumașul următor, *Eternități de-o clipă*, o suită de glose cu suport clasicist, neajunse la transsubstanțiere poetică. Pe sub fagi (motivul *sub tegmine fagi!*), poetul merge-n pas cu „umbra lui Virgil..." Figuri cu rezonanțe mitice, *Chrisotemis, Chrisis, Amarillis, Biblis, Rodis* devin pretexte de *Sonete corintiene*. Câte o tiradă declamator-minulesciană, ca în *Laïs*, întrerupe șoapta: „Vom părăsi cetatea iubirilor ce mint... / Fosforescent în noapte se vor ivi Sporade..."

Fapt curios, în căutare de sine poetul se lasă condus de alții. Iată-l deci în *Nici un catarg* ori în *Noapte pe lagună* excedat de ticuri și cadențe macedonskiene; sau în *Fresca din Orvieto*, invocând la modul eminescian: „Madona de Rafael visată..." Reflexiv, glosând pe tema lui *ubi* sunt (în *Sarcofagele*), fantezist în cele douăsprezece scene din *Cântecele stepei*, meditativul din *Un monah orb vorbește* devansa un motiv existențial caracteristic lui Blaga.

În menționatele *Mărturisiri*, un Pillat matur admitea că primele lui plachete nu reprezentau „rodul pârguit al sufletului și al pământului românesc, ci fructul silit al creierului și al bibliotecilor străine" —, observație aplicabilă și etapei 1914—1916. Între copertele plachetei *Amăgiri*, un *Cântec din Bretania* se învecinează cu un *Dai nipon* ori cu un profil de „sfântă florentină": *Madonna*

mia ; din „grădinile Golcundei", privirea trece într-un Thule legendar, unde : „...visul nordic adumbrise visul atic, / Când Tristan visa alături de Endimion copil"... Crepusculul stimulează halucinația ; — nopțile sunt spații de melancolie. Un aer ușor sceptic se suprapune iluziilor, un auto-îndemn, *Sapientia*, fiind un catehism al resemnării :

Hrisoave, pergamente și hărți nu mai ceti :
Clădești cu-aceleași slove, oricând, orice știință (...)
Nu căuta iubirea născută din dorință :
Cu flacăra sporește, cu fumu-i va pieri.
Platonica iubire, eternă n-o dori :
Nu razemi vecinicia pe-a inimii credință.

Paralel cu astfel de locuri comune, atrag atenția unele mostre de optimism abstract, în maniera Panait Cerna, acesta evocat de Pillat într-o conferință (publicată la începutul lui 1915). La nivelul viziunii, texte gen *Ghețarul* și *Spre ghețari* urmează vădit modelul Cerna, inclusiv în latura conceptuală, parabolică. Cineva interesat de depistarea altor influențe va găsi în primul sonet din dipticul *Turla* ecouri din *Notre-Dame*, sonet de Goga ; în *Trei călări* —, stă pe aproape Iosif ; din *Moartea trandafirului* de D. Anghel crește *Trandafirul* pillatian.

Grădina între ziduri (texte din 1916—1918) e cartea despărțirilor de *Călătorul imaginar* prin „insuli cu nume spaniole", sortit „în nicăieri s-ajungă". Războiul obliga moral la actualism și participare. Traseul spiritual dinspre alte „credințe și sensibilități" (*Mărturisiri*) la fenomenul autohton coincide, în planul creației, cu revelația conștiinței de sine. Privind pădurea valahă, poetul „reînvață fremătarea" ; în liniștea înalt-astrală, *Balta* din Bărăgan „înfioară" ; *Plopul* foșnitor, „legat de glie", tronează-n „infinit ca un catarg"... Cea dintâi piesă de rezistență de până acum e o *Seară la Miorcani*, succedaneu de secvențe halucinante, în tonuri de alb-fumuriu, de un impresionism atașant : valuri de spice în lan lovesc un iluzoriu *dig de cridă* ; turnul bisericii pare *far de piatră* ; pe cline joase de nisip zac *alge verzi*, *sargase* lăsate de reflux. Linia discursului liric, retorică în fapt, se solubilizează discret, dizolvându-se treptat într-un *largo* simfonic :

Ieși din satul alb și vino să vedem ca de pe plajă
Cum, lățindu-și unduirea, urcă unduind pământul,
Largul ocean pacific ce-și încremeni avântul.
Suflete, privește bine și de-acum te ține strajă,
Căci coboară înserarea și ne bate-n față vântul (...)
De praf alb umflându-și pânza pe albastrul depărtării
Navighează șarabane : repezi luntri de pescar,
Și în urmă fuge drumul, ca o pârtie de var
Peste valuri, spre coșare potmolite-n largul țării
Ca vapoare părăsite de demult de marinar...

Spațiile închise, căminul, salonul, biblioteca par să rămână în penumbre ; Pillat nu e însă atât de naturist, încât să exulte sub cer deschis, nici atât de intimist, încât lumea din afară să-i fie indiferentă. Reacțiile lui, fără convulsiile metafizice ale lui Blaga, fără vigoarea lui Arghezi, aparțin totdeauna nivelelor medii, la intersecția afectivității cu intelectul. Când *Noaptea scade*, când „minutarul timpului atotputernic" marchează inexorabil trecerea, contemplativul, retranșat în cămările lui interioare își afirmă euforia : „Foc în sobă, somn în gene... și e bine..." Pe de altă parte, iată o *Poruncă*, practic o recomandare în ton calm-sapiențial, consonantă viitoarelor *inscripții* argheziene :

Deschide-te naturii ca mugurul luminii
Și sparge închisoarea îngustului tău trup !
Simțirile să-ți fie albinele grădinii,
Brăzdând în zbor văzduhul cu aurite linii,
Ca soarele să-l prindă în mierea unui stup.

Un epigraf din Albert Samain *(Au Jardin de l'Infante)*, în fruntea primelor două ediții ale *Grădinii între ziduri*, dovedea că modernii de pe la sfârșitul veacului romantic continuau să intereseze. În parcul simbolist al lui Pillat, zeul toamnei cântă din „flaut de aur", dar flautistul descinde dintr-o *Helladă* parnasiană, în linia Leconte de Lisle ori Hérédia. A cita din nou nume ca Pallas și Orfeu, Narcis, Leda, Pan, Homer, Fidias, Platon, Plotin, ori grupuri de „păstori frumoși și goi ca niște zei", era de-a dreptul fastidios, dar faptul probează, în continuare, mirajul exercitat de cei vechi. Din tot ce publicase Pillat până la sfârșitul războiului, nu avea să intre în ediția selectivă din 1928 decât a treia parte. Procedeu motivat astfel : din naivele „visări păgâne de odinioară, din atâtea eternități — vai ! — de-o clipă, au rămas în casa amintirii doar câteva amăgiri..."

TIMP „MATERIALIZAT ÎN AMINTIRE". — Un Pillat în posesia propriei sale identități, captând vocea lucrurilor familiare din jur, își releva personalitatea o dată cu încheierea războiului. *Pe Argeș în sus*, operă categoric-reprezentativă, e o carte în totul cuceritoare; superbă suită de viziuni bucolice, în felul în care acestea pot fi cultivate de un modern. Dificilul Ion Barbu, altă structură lirică, nu ezita să vadă în afecțiunea lui Pillat „pentru formele noastre câmpenești, (în) modul larg, încrezător, de a le cânta" — mod „abia înnorat de o poetică melancolie, pentru cele ce nu se mai întorc" — reacții definitorii, organice. Contacte multiforme cu pământul și implantarea în ethnos colaborează acum, solidare, la cristalizarea unui personal concept de *tradiție*, suplu, echilibrat, parțial adiacent celui de la *Gândirea*, în care poetul publica începând cu seria clujeană. Comentariile lui, reunite în 1943 în *Tradiție și literatură*, se constituie practic într-un semnificativ *pro domo*, având ca principiu focalizant conștiința perenității la nivelul „sufletului profund", a „sufletului etnic" în mișcarea lui necontenită. Nu structurile înghețate fac tradiția, ci devenirea, înscrierea experiențelor verificate pe direcții unificatoare, conchidea eseistul, mișcat de „mireasma de înțelepciune pământeană" a poeziei populare. Legături afective cu *vatra*, elogiul datului și al cutumelor, elementul „tainic și tulburător" al formelor originare, toate își pun amprenta în poezia lui Arghezi, Maniu, Barbu și Voiculescu, la alții de asemenea —, iată, în rezumat, tezele pillatiene. O memorie sintetizatoare coborând și urcând în vreme, o mitologie evocând figuri tutelare, larii casnici, „bătrâni" și „ctitori", coexistă cu miracolele ciclice ale pământului, cu accente sacralizând prezentul, dar vorbind de acestea, Pillat, deși în miezul lucrurilor, nu are nici profunzimea, nici vivacitatea lui Blaga.

În pictură, de la Theodor Aman până la G. Petrașcu și Th. Pallady, saloanele, interioarele casnice, poezia obiectelor compunând un colț intim, acestea toate ilustrând ideea de *home* românesc, au tentat zeci de artiști. După Alecsandri, în poezie sunt citabili în context analog D. Anghel, Mihai Codreanu, I. M. Rașcu, Otilia Cazimir și alții, însă până la Pillat, admirator al lui Francis Jammes — din care traduce și pe care-l citează într-un poem antologic —, tema nu e concludentă. Nu neapărat poet mare, „patriarhul" de la Orthez, la a cărui dispariție, în 1938, Pillat publica un microstudiu pios, a atras privirile iubitorilor de simplitate, naturiști ori nu. În ochii evocatorului valah, pitorescul *monsieur Jammes*, flancat într-o parte de „amicul Vergiliu", în alta de Francesco

d'Assisi, era un „faun franciscan, cu beretă bască și barbă stufoasă", un fericit, a cărui poezie e „sentiment pur și atmosferă turburătoare". Universul lui? „Vâlceaua cea mică: o ferigă aplecată pe ape, talanga unei turme în seara ce cade, o floare, un parfum". O fluență „aproape naivă a inspirației", puritate și libertate, iată trăsături „la polul opus saloanelor". Între amintirile de familie ale lui Rimbaud, se știe, persistă imaginea *Bufetului* din casă; Francis Jammes, mai analitic, evocă *Sufrageria* —, dulapul care a *auzit vocile* mătușilor, ale bunicului și tatălui, ceasornicul „cu cuc", bătrânul bufet mirosind a ceară, a dulceți, a pâine și a pere coapte. Focul din cămin, *Duminicile, Lunile de toamnă, Casa veche*, alțu, în *De l'Angelus de l'aube à l'angelus du soir*, partea lor de poeticitate. Însemne heraldice ale mediului ambiant, *Livada, Vechea pajiște*, moara de apă, podgoria, stupii, albinele în azur respiră bucuria elementarității. La Pillat, în viziuni paralele, găsim *Casa din deal*, cu „pendule bătrâne" măsurând orele, *Cămara de fructe* — cu „piersici de jar și-albaștri struguri / și pere de-aur roșu cu flăcări de parfum"; — *Odaia bunicului*, rămasă intactă, *Ochelarii bunicii*, încremeniți pe scrin, pe-o „galbenă gazetă"... Elemente mnemonice ca acestea fac din *Pe Argeș în sus* (titlu reluând un vers din balada despre Manole, constructorul legendar) o carte de atmosferă, a cărei coloană de sprijin e timpul, motiv de reverii și conotații felurite. Pentru similitudini de *atmosferă*, elocventă e *Casa veche* de la Horodniceni evocată de G. M. Cantacuzino (*Arcade, firide și lespezi*) cu obiecte-martore având „patina vremii și întrebuințării": salon, fotolii, portrete...

Spațiul aventurilor sadoveniene e natura în integralitatea ei; pe de altă parte *hanul*, cadru închis, de rememorări melancolice, pare o *lume în mic*. Valoare intens-referențială la Pillat are casa, un fel de tărâm-insulă; ieșind în natură, el urmează așadar un traseu contrariu celui sadovenian: dinspre interior spre larg, adică. Însă în semantica pillatiană, conceptul de *cămin* configurează nu numai „casa amintirii", în lumină „galbenă", autumnală — pridvorul, odăile, cămările —, ci și parcul, banca solitară, pomii, crama, caleașca familiei, chiar și zăvoiul. Vârful dealului e „capăt liniștitor de drum": puțul, prezență melancolică, dispune de memorie: „Mai stai s-asculți trecutul cum cântă în fântână"!... Aromele din vie, miresmele de „tămâios și coroană", „foile de nuc", dulcea culoare a „piersicilor coapte" —, toate acționează senzorial, sinestezic, particularizând sevele proaspete ale locului. Ideea de *cămin* din *Adio la Florica*, definitorie, unifică simbolic vetre

fără număr, reale sau fictive, acoperind țara în totul, de unde versul-adagiu : „Nu-mi părăsesc căminul, în suflet când îl duc..." Replică la *Platanul* valéryan din *Charmes* — „puissant et solitaire" —, *Castanul cel mare* de la Florica devine model ontologic :

> Castanul între struguri și-a înțeles menirea,
> Ce-am căutat pe drumuri, găsește stând pe loc.

Existența fiind mișcare în perpetuitate, nostalgia fixării, utopică în fapt, se lovește de inexorabila curgere a timpului. Apa șerpuitoare *(În zăvoi)*, emblemă a veșnicei lunecări, dă dreptate vechii teze heraclitiene ; nimeni nu contemplă de două ori *același* râu :

> Dar tu te chemi tot : Argeș, eu tot : Ion Pillat...

Devenit oglindă a timpului, râul comportă rezonanțe nu mai mici decât Tibrul la Horațiu, decât la Francis Jammes „valea Alméria". Cu minime excepții, ca pastelist Alecsandri se menținea la tabloul general. Pillat localizează programatic, desenul de figurație, redus la simple notații, constituindu-se în sursă de reverberații în conștiință. Orice referire la peisaje relativ particularizate, la cel argeșean ori moldovean, mai evident încă la orizonturi marine, stimulează scenarii interioare, ecouri în autobiografie. Nu tablouri gata făcute, ci tablouri care *se fac* neîntrerupt, iată metoda, natura fiind nu numai un dicționar de senzații, dar și un suplu fundal pentru meditație. La apariția ciclului *Pe Argeș în sus*, evocatorul „rămas în paza pridvorului străbun" avea treizeci și doi de ani ; timpul lui subiectiv — cel din poemul liminar *Ctitorii* — se măsura însă în secole. Forme verbale la perfectul compus, alternând cu altele la prezent, sugerează sentimentul de *trecut viu*, altfel spus de *trecut-prezent* :

> *Acolo unde-n Argeș se varsă Râul Doamnei*
> *Și murmură pe ape copilăria mea,*
> *Ca Negru-vodă, care descălecând venea,*
> *Mi-am ctitorit viața pe dealurile toamnei.*
>
> *Prin viile de aur ca banii dintr-o salbă,*
> *Pe al colinei mele împodobit pieptar,*
> *Închis-am fericirea în strâmtul ei hotar*
> *De nuci bogați în umbră, umbrind o casă albă.*
>
> *Acolo,-n pacea nopții, pe drumuri de podgorii,*
> *Am mers tăcut alături de carele cu boi,*
> *Când neaua lunii ninge pe sălcii în zăvoi,*
> *Când șopotește valea, de cântecele morii..*

Vegetalul, acvaticul, alboarea selenară participă divers la o rostire-cântec, într-un *largo-maestoso*. Timpul se reconstituie plastic și polifonic, din perspective mobile, opunând efemerului pădurea din Valea-Mare, parcul Goleștilor, lumini de la Florica și Izvorani, chemările *Cucului din Valea-Popii* — dimensiuni ale paradisiacului : un paradis ca solitudine și retrospecție, amintind de voluptatea romantică a lui Lamartine în *Milly ou la terre natale* ori în *La Vigne et la maison*. Timp fără vijelii interioare : „Trosnește amintirea ca o castană coaptă..." Peisagistul de la Mircești, exteriorizat, revărsat în afară, trăia în prezent, exultând, mirându-se, atingând lucrurile, abandonându-se bucuriei de a exista. Trecutul pillatian, trecut afectiv filtrat prin memorie, congener oarecum cu cel al lui Sadoveanu, e de un cromatism tandru, Florica devenind : „moșie aurită de-amurg și de-amintire, / Deal albăstrit de lună"... Prin „vânătul fum" al fanteziei, *Septemvrie* introduce în somptuos și pur, într-un *dincolo* aproape sacralizat, ca efect al distanței. În crama veche fermetează „cotnarul amintirii" ; într-o fântână „cântă amintirea" în „zvon de apă vie". Retrospecție, miraj, șoaptă, reverie —, rareori tristețe densă ; nereducându-se la forme de ceremonial liric, din articularea lor rezultă ceea ce un filozof, Bergson, numea a patra dimensiune : cea a *duratei subiective*. Memoria lui Saint-John Perse, din care Pillat și traduce, era copleșită de vânturi și văpăi de mări tălăzuite și mări moarte ; pe scurt, la acela, păsări gigantice, nopți de spaimă, oameni stranii configurează cadre zbuciumate, saturate de neliniști. Când aduce trecutul în prezent, când, ca într-un *Octombrie*, Pillat își amintește de „vinul de-altădată al anilor din noi", peste timpul risipit, iremediabil pierdut, persistă compensativ lumina. Noaptea argheziană „neagră" și „grea" din *Duhovnicească*, noapte reiterată. obsedantă până la a deveni titlul unui ultim volum, comportă o singurătate existențială teribilă. Nocturnul Pillat continuă stilul astral eminescian, dacă nu cumva se învecinează cu transparentele *o mie și una de nopți*.

În pofida orizonturilor schimbătoare, câteva moduri emoționale pillatiene se repetă mereu, sub semnul unui nucleu germinativ unificator, de unde anumite constante spațio-temporale, inclusiv stilistice. Reluate în variante, la nivelul altor vârste psihologice, scenariile denotă un fel de *emoție lucidă*, sfârșind într-o vizibilă formalizare a reprezentărilor. Amintirea și continuitatea colaborează, în esență, la captarea semnificativului în curgere. Dedesubt — memoria colectivă ; deasupra, ca la Sadoveanu — *cântul amintirii subiective*.

Cel puţin două poeme, *Odihna tatii* şi *Drum în noapte*, prefigurează des-invocatul *Aci sosi pe vremuri*, splendida meditaţie despre ciclurile vieţii în rotaţia lor ineluctabilă. Pe lângă „turnul vechi din sat", simbolizare a statorniciei aparente, se perindă generaţii succesive, motiv de melancolie solară :

În drumul lor spre zare îmbătrâniră plopii.
Aci sosi pe vremuri bunica-mi Calyopi.

Nerăbdător bunicul pândise de la scară
Berlina legănată prin lanuri de secară.

Pe-atunci nu erau trenuri ca azi, şi din berlină
Sări, subţire, — o fată în largă crinolină.

Privind cu ea sub lună câmpia ca un lac,
Bunicul meu desigur i-a recitat *Le lac.*

Iar când deasupra casei ca umbre berze cad,
Îi spuse *Sburătorul, de-un* tânăr Eliad.

Ea l-asculta tăcută, cu ochi de peruzea...
Şi totul ce romantic ca-n basme se urzea.

Şi cum şedeau... departe, un clopot a sunat,
De nuntă sau de moarte, din turnul vechi din sat.

Efectele de sugestie ţin aici de fluxul afectiv al memoriei, de temporalizarea peisajului care, devenit instrument de rezonanţă, vorbeşte în limba lui. Suntem introduşi discret într-o monodie suavă, oarecum în poveste, lucrurile desfăşurându-se într-o continuă orizontalitate, oamenii mistuindu-se în timp, fără nelinişti, fără traume, fără dramă. Alte profiluri trec în primul plan, într-o lunecare la fel de lină, fenomen configurând norma, tipicul, destinul implacabil. Acelaşi drum, acelaşi pridvor, dar „pe urmele berlinei" o altă trăsură, iar în ea o altă pereche :

Şi m-ai găsit, zâmbindu-mi, că prea naiv eram
Când ţi-am şoptit poeme de bunul Francis Jammes.

Iar când în noapte câmpul fu lac întins sub lună
Şi-am spus *Balada lunii* de Horia Furtună,

M-ai ascultat pe gânduri, cu ochi de ametist,
Şi ţi-am părut romantic şi poate simbolist.

Şi cum şedeam... departe, un clopot a sunat
— Acelaşi clopot poate — în turnul vechi din sat.

De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat.

Clopote sunau şi în amintita *Seară la Miorcani*. În *Aci sosi pe vremuri*, un clopot vibrând *departe*, ambiguu, contribuie la impresia de orfism, prin trecerea finitului în infinit, prin discreta dizolvare a iconicului în aerian. Câteva imagini reductoare, cu remarcabilă capacitate de inducţie, distihurile incantatorii — comparabile cu arghezienele *Oseminte pierdute* — ridică satul alb, turnul, clopotul, lanul cu spice din mai vechea *Seară la Miorcani*, la nivelul celui mai reprezentativ poem pillatian. În plan perceptiv, afectiv şi liric, *Pe Argeş în sus* e coloana centrală a întregii opere, volumul din 1923 situându-şi autorul printre poeţii importanţi ai unei epoci de mari creatori.

Nici unul din însemnele totemice din casa bunicilor de pe Argeş, unde, consonant mediului, Pillat are sentimentul *desferecării*, nu e găsit în cele peste cincizeci de micro-stampe din *Satul meu*, în metru endecasilabic, doi ani mai târziu. Mici notaţii din câte două catrene, *creioane* sau file de carnet, din ele mirajul lipseşte, perimetrul uman de la Miorcani refuzând cvasi-integral efuziunile. Silueta unui om al pământului din *Grădina între ziduri* era a unui mucenic, un anonim „frânt în două de truda seculară..." Spaţiul pillatian de la Miorcani devine pretext de grafică spontană, în tonuri sobre, în registre de cenuşiu şi negru. Un *Vlad Plugarul*, cu „faţa aspră şi tăiată-n lemn", o *Baba Vişa*, „manca morţilor din sat", regizând rituri funerare arhaice, un *Iliuţ, orbul satului*, proptindu-se numai pe „sunete", participă la o galerie amintind de Goga ; de altă parte, *Secretarul primăriei*, cu „surtuc nemţesc", alte personaje de asemenea, se desenează în linii groteşti, ca în primele povestiri sadoveniene. În *Hora*, în *Rateşul vechi*, „acolo unde-a fost popas şi cântec", regăsim cunoscuta melancolie a lui Şt. O. Iosif. Uliţa prăfoasă, stâlpii de telegraf, conacul boieresc, cimitirul sărac, pădurea din vale, oile — „ca pe-o masă verde-un joc de domino" —, iazul şi celelalte fac un album de schiţe (la prima ediţie, gravuri în lemn de I. Teodorescu-Sion), cu „iubiri" şi „dureri" anonime. Singur un *Ilie Baciu*, „în sarică lăţoasă, cât un urs", e o apariţie mioritică ;

Aicea de când ţara e sub soare,
În juru-i oi şi veacuri i s-au scurs.

Şi l-a pălit un gând în noaptea lungă :
E poate şi acolo un oier
Ce-şi mulge toate stelele în strungă,
De curge Calea-laptelui pe cer.

Cum sensibilitatea poetului tinde spre reverie, realitatea acestor *graffiti* nu ritmează cu mitologia sa personală. Într-un volum viitor, o *Toamnă la Miorcani* „cu lumină învelită în marame de mătasă“ — e însăși *fericirea;* intră în acțiune alte relee de comunicare, făcând din *Satul meu,* acum transfigurat, un „sat albind la țărmul nopții“. Mai mult decât un *Amurg pe Prut,* ori decât *Înnoptare,* vorbește în acest sens o *Scrisoare :*

În parcul vechi și unde nimica nu te schimbă,
Ci numai anotimpul cu pas pustiu se plimbă,
Cum vrei să măsur ziua cu bietul nostru ceas ?
De ce apuc condeiul să-ți scriu, când mi-ai rămas ?
Intâia frunză cade, intâia barză pleacă.
Vor da alți muguri mâine și păsări noi pe cracă
S-or legăna. Tu însă vei sta când s-or fi dus.
În juru-mi înserarea pe țarini a apus,
Cenușa înnoptării pe mâna mea se lasă,
O lampă cu-o privire a luminat în casă
Ca sufletul tău darnic, deschis și liniștit.
În drumul vieții mele Miorcanii m-au oprit...

Accente anunțând figurativul din *Biserica de altădată* erau perceptibile câțiva ani înainte, în *Grădina între ziduri,* unde „Madona“ — *Soror sancta, mater dolorosa* — are „sfiiciuni de soră mare“, iar îngeri zburând sub cer „aud cum stelele își cântă“. Cât despre *Biserica de altădată,* prea s-a insistat pe modelul Rilke din *Das Marien Leben;* structural, Pillat nu are nici crispările, nici obsesiile, nici umilitățile acestuia din *Ceaslov,* față cu misterul cosmic. În nici un caz, el nu se înscrie în linia anxioasă, enigmatică, încordată, în care catolicul Rilke aducea accente memorabile. Că relațiile epistolare pillatiene cu Rilke coincid cu etapa în care el scria poemele în cauză (1923—1926), e fapt biografic, nu însă cu efecte estetice determinate. Prin intermediul viziunilor folclorice autohtone, prin cel al icoanelor transilvănene pe sticlă, prin contacte cu filonul panteist din *Clairières dans le Ciel* și *Géorgiques Chrétiennes* de Francis Jammes el ajunsese la ideea unui decorativ în frescă, în desfășurări de legendă. *Drumul magilor,* bunăoară, marcat cu „schituri de povești“, cu sunete de toacă și stele pogorând „pe stâni“, e când itinerar în prezent, când amintire pioasă : un sacru *in statu nascendi !...* Arhangheli cu „aripă și sabie de foc“ veghează lângă oameni pentru a-i ocroti. Scenografia tinde spre miraj : legănați de vânt, mestecenii „pe dealuri bat mătănii“ ; apele scot din adânc „argint viu“ ; vechi clopote mănăstirești înalță „glasuri mari“.

Dar natură și singurătate nu înseamnă neapărat consonanță :

Monahul roș la capre stă de pază
Sălbăticit de-așa pustiu...

Detaliu de reținut, mai toate poemele din *Biserica de altădată* au apărut în alte periodice decât *Gândirea;* din paginile *Flamurei,* ele au fost produse, printre altele, în *Cugetul românesc* și în *Universul literar.* Într-o plachetă, *Povestea Maicii Domnului,* scene cu nucleu biblic sunt repovestite în notă populară, autohtonizate, debitate la modul laic arhaizant, procedeul înscriindu-se în experiența europeană ; fapt notoriu, în iconografia pe teme religioase, particularități regionale, trăsături necanonice se văd nu numai la Giotto, la Uccello și la Fra Angelico, la Benozzo Gozzoli și Carpaccio, la, francezul Jean Fouquet ori la flamanzii Van Eyck și Memling, dar și în mai vechile fresce și mozaicuri bizantine de la Ravenna. La Pillat deci, Nazaretul e pe undeva pe Râul Doamnei, iar „un târg pe nume Vifleim“ —, undeva sub Piatra Craiului. Fuga în Egipt devine refugiu în Transilvania, de răul turcilor. Copila numită Maria poartă opinci, paște mieii „pe toloacă“ ori merge la hram, în căruță, cu părinții ; tânără, ea țese „borangicul la război“ ; mamă duioasă —, își ferește pruncul de „Cel Crai Baltazar“, să nu i-l deoache. În același spirit, Iosif „suduie boii“ și „cântărește“ cu priviri lacome „orice dar“ destinat fiului Mariei. O țigancă gureșă dă „cu ghiocu“ ; singură cu pruncul sfânt, mama gândește la „norocul“ fătului „ce-ntinde mâna la ceaun“. Surprizele continuă, raiul fiind „o casă din Muscel“, în pridvorul căreia Maica Domnului lucrează un năvod : — *Mreaja* cu care ea va salva de Scaraoțchi pe cei buni. Episoade ca acestea, de domeniul hagiografiei rustice, abundă în elemente magice, esoterice și superstițioase. La nivelul celor mai bune pagini pillatiene e *Bocetul,* poem învederând perfecta asimilare a mecanismelor folclorice ; câte un vers preluat din poezia anonimă se integrează expresiv tiparului poetului :

Fiul meu, copilul meu,
Mlada sufletului meu,
Roagă-te la săpători,
Groapa să ți-o facă-n flori,
Ușa groapei de mătasă,
Ca să vii și pe acasă,
Căci te duci pe altă lume,
Unde-i satul fără nume,

Unde nu cunoști pe nime,
Dragul mamei să vezi bine,
Căci ți-e drumul lung și greu,
Fiul meu, copilul meu...

Privim cu detașare astăzi obiecțiile, nu puține, formulate în epocă pe marginea acestor poeme. Lui E. Lovinescu, *Povestea Maicii Domnului* îi părea „principial falsă". Pentru Pompiliu Constantinescu, radical negativ, ea era „o îmbinare de pastel convențional în culoarea mediului, și de monotonă povestire, lipsită de măreție mistică și de patriarhală poezie..."

La nivelul structurii, unele pagini din *Limpezimi*, cele naturiste ori intimiste, continuă materia din *Pe Argeș în sus*; la nivelul viziunii, al „regiei" lirice, de remarcat orizontul lărgit: toponimelor cunoscute li se adaugă altele, pasteluri marine dobrogene plus tablouri turcești; în fine, la nivelul discursului, imaginarul, transparența, sistemul metaforic denotă, între 1923 și 1927, afinități cu ordinea clasică. Parțial, suntem într-o *Iliadă* în racursi: moara, crama, „hanul vechi de când lumea", scenele bachice, drumurile și celelalte depun mărturii despre un alt timp decât cel al trenului, invocat și acesta ca semn al prefacerilor. Elegiacul de mai înainte, cel de la *Florica* ori din *Toamnă la Miorcani*, veghind singur într-o *Noapte pe țărm*, participă acum la un eveniment cosmic: „plaja pământească", aurie, gravitează spectaculos spre „plajele din lună"... Elanurile uranice ale lui Al. Philippide nu sunt însă și ale lui Pillat. Nici întrebările acestuia nu sunt ale unui suflet scindat: „Fericirea? Cine știe de nu-i moara de pe Prut?" Concilierea contrariilor devine, în *Elegii*, normă existențială: „Fericirea? Poate-i umbra unui vis pe care-l pierzi..." Reluând parcă o idee din biografia lui Francesco d'Assisi, poemul *De voi muri* e *Mai am un singur dor* al lui Pillat:

În brazda neagră-a plugului, la noi,
Să mă lăsați culcat pe spate, gol,
În mână cu o ghindă de stejar...

Se știe că în simbolistica vegetală ghinda sugerează renașterea perpetuă. Întocmai ca în *Le Calendrier utile* al lui Francis Jammes, ciclul pillatian al regenerării, din *Calendarul viei*, începe cu luna martie; exact ca în vechile calendare pentru rurali, numirile lunilor sunt cele arhaice, autohtone. În *Gustar* apare fantoma unui personaj din Caragiale —, „táind călare vadul", cerând unei hangițe „culcuș de-o noapte". Nu cumva e „hanul lui Mânjoală"? Câte o secvență e apropiată lui B. Fundoianu din *Priveliști*; — probă, această scenă convivială din *Undrea* (decembrie):

Butucii ard în sobă cu trosnet și scântei.
Din rodul viei tale ești bucuros să bei.

Cucernic pentru oaspeți ridici câte-o bărdacă,
Pe frații-n poezie nu-i uiți cu cana seacă.

Și ca poet al viei serbându-i sfântul hram,
Închini pentru Horațiu, Virgil și Francis Jammes.

Din *Caietul verde* emană oboseală, o impresie de reluare, de saturație, de ceva deja spus. Raportând *Caietul* din anii 1927—1936 la volume alcătuite concomitent — *Țărm pierdut*, *Scutul Minervei*, *Balcic*, *Poeme într-un vers* —, el e mai puțin relevant; o însumare de ecouri și refrene. Ideea de *variațiuni* preocupa încă din repudiatele *Amăgiri*; citarea metodei impresioniste a lui Monet devenea, atunci, argument pentru o „poezie care ar corobora cadrul rigid al realului cu nuanțele fugitive ale simțirii, poezie care ar găsi în același motiv de inspirare, dar la lumina altui sentiment, simboluri deosebite..." Senzația de solitudine existențială, nostalgia alterității, conștiința tranzitoriului se exprimă — în *Caiet* — în modul unui Philippide mai puțin torturat:

Sunt singur în trupul meu, cum singur
Sta Robinson Crusoe într-un ostrov pe mare.

Tonul de jelire baladescă din *Mortul*, motivul magic din *Vrăjitorul de șerpi*, ușoare asprimi în cuvânt, uneori culoarea mai densă, acestea par marcate de Voiculescu, cu care Pillat se întâlnea la *Gândirea*, constant. Omul de bibliotecă Pillat duce cu sine, ca poet, sunete și cadențe din foarte consistentele lui lecturi, cultivând, în modul cel mai elevat confraternitatea cu spirite mai mult sau mai puțin înrudite, de unde *Stanțe pe un motiv de Ronsard* ori *Oglinda fermecată*, poem reproducând titlul unei proze de D. Anghel, oglindă însumând „un întreg trecut"... Nu fără legătură cu celebrele *Elegii din Duino* ale lui Rilke, a cărui moarte în 1926 deconcerta, elegiile din *Caietul verde* — *Elegie în pădure*, *Elegie în fața mării*, *Elegie pentru mine* — erau, în fond, niște meditații melancolice, reculegeri pe tema destinului. În alte elegii, titrate cu cifre, ca la poetul austriac, un Pillat solitar, observator al timpului care dezagregă, uneori trist nu se știe pentru ce, relua pe

cont propriu dezbateri multimilenare. „Unde-i vremea? unde s-a dus?“ —, se întreba el în *A doua elegie*, apăsat de incertitudine:

În zare nimeni. Vremea
Cum fumul ei de-o clipă pe cerul veșnic. Marea
Și marea, iarăși marea, și marea pretutindeni.
Zadarnic. Nici o punte. Dă-mi mâna. Ce departe
Mai tremuri. Ține-mi mâna.
E mâna mea. Sunt singur.

Al treilea vers din fragmentul citat e o parafrază după *La mer, la mer toujours recommencée* din simfonicul *Cimitir marin* al lui Valéry. E aici un Pillat insolit, altul decât cel anterior, făcut acum din disjuncții, din sacade, gâfâitor parcă, împresurat de zvonuri thanatice. Metamorfozele identității și deposedarea de iluzii, în *A treia elegie*, iar în următoarea reflecții *ante mortem*, pe fundaluri autumnale, traduceau, nu mult diferit de Rilke, aprehensiunile unui interiorizat ambiguu, în ipostaze mobile, privind din „astăzi spre nicăieri“: „Unde să merg de-acum? Pe cine să mai aștept?...“ La autorul *Caietului*, cuvântul hotărâtor revine totuși vieții, luminii regeneratoare. Se verifică astfel subtila observație a lui Odysseas Elytis că „de la un anumit nivel de plenitudine“, poezia nu e „nici optimistă, nici pesimistă“, ea sugerând „mai degrabă o a treia stare a spiritului în care contrariile încetează să mai existe...“ *(Iar ca sentiment un cristal)*.

Se pune întrebarea, în ce măsură, contemplând orizontul de pe terasa caselor de la Florica și Miorcani, ori voiajând cu expresul prin Europa, poetul era apropiat naturii? Dacă e să dăm credit unui fragment din *Mărturisiri*, el ar fi cunoscut „viața tăinuită a plantei, pădurea de fag, codrul străvechi, în care brazii mor de bătrânețe bună și unde puieții cresc din trunchiul putrezit al părintelui căzut la pământ“; l-au uimit „formele stâncilor detunate, cu înfățișări de cetăți, sau cele târâtoare ale jneapănului încolăcit ca o coadă de balaur“; noaptea, sub cerul înstelat, a trăit momente epice „în jurul unui foc în care un brad întreg dogorea, trăsnind din rășină“. În singurătăți păstrând neatins „începutul de lume“, a descoperit — ca Hogaș, înainte — păstori „presistorici în sarică lățoasă“, personaje-reper care „opreau timpul în loc..“ la Pillat, însă, toate acestea se mărginesc la contacte de suprafață, mai degrabă incidentale, necaracteristice deci. În plină natură, momentan șocat senzorial, deschis inedituIui, dar neieșindu-și din platoșa citadină, Pillat — ne e permis să credem — se simte ca într-un mare muzeu. Arhaicul palpit hesiodic îi este necunoscut. Din impresii decantate, păs-

trând dimensiunile revelatoare, rezultă potrivit propriilor cuvinte *„o poezie a pământului spiritualizat în vreme, a timpului materializat în amintire...“* Un tablou silvestru declanșează mental halucinații diverse, în special sonore; vocile indescifrabile ale frunzișului fremătând, concurează în amintire cu „glasul dumnezeiesc al mării“. Panteismul naturist eminescian ori cel sadovenian, sugerând sublimul, e și al lui Pillat, la care, cu alte nuanțe, sacrul devine palpabil:

Înveți, uimit, să intri în codri ca-n biserici
Și că mai sfânt pe lume nu poate fi nimic
Decât această pace în razele-nserării...

Estompată, reflecția se pulverizează discret, lăsând să vorbească materia, anotimpurile, fețele misterului, elemente de coloratură spre care duc anumite cuvinte-semnal, în funcție de orizontul schimbător. O lumină elegiac-pillatiană diafanizează contururi și obiecte, grafismul reducându-se la sugestii sintetizatoare frapante, ca în desenele lui Pallady și Ștefan Dimitrescu:

Pe aleea veche nici un om,
Nici o frunză pe castanii de cărbune (...)
Albă casă, neagră frunză, putred parc:
Roata timpului își pierde uruirea.
Taina vremii mână umbrele în țarc.
Numai toamna mi-a rămas și amintirea
Albă-n zare, sură-n casă, neagră-n parc.
(Elegie)

A nins. În soare codrul cu trunchiuri de cărbune
Întinde umbre albastre pe proaspătul omăt
Și mă visez la geamuri cu anii îndărăt...
(Lumina, iarna)

Tot ce e vibrație cromatică la Pillat ține afectiv de spațiul argeșean, cu rezervațiile lui etnografice renumite, de unde *marame*, *lăicere* și *velințe*, pridvorul de viță, o fată cu „tufănele-n brațe“, coșuri cu struguri și nuci; acestea și altele, cu însemne din alte zone, duceau, concomitent, în pictura unor N. N. Tonitza, Ștefan Dimitrescu, Teodorescu-Sion, Sabin Pop, ulterior în cea a unui D. Ghiață, la conturarea unui stil românesc de epocă. În lumină hibernală tremurată, cernută, gerul pune-n ramuri *„marame subțiri de promoroacă“*; într-un alt anotimp, sus la Miorcani, lumina e „învelită în marame de mătasă“; la rândul lor, carele sunt *„încărcate, și cu spice, și cu vis...“* La Tismana (în alt volum): „Tot trec fete din Tanagra,

sus pe cap purtându-şi cana, / Sau urciorul plin din cerul răsturnat într-un izvor..." Nuanţe din registrul calm, transparent, obsedează: „Zile albe", drumuri albe şi o „ţară de lumină", un „sat alb", munţi depărtaţi „albaştri, vineţi" sau de „aur verde", vite „prin vis şi prin zări de păşune" depărtându-se în „noaptea albastrului trifoi" —, toate pledează pentru armonizarea lumii vizibile cu cea doar presimţită. Perpetuu sensibil la culori, impresie face mai degrabă vegetalul; la Francis Jammes, mai curând fauna. De reţinut, aşadar, „moşiile fecunde", „holdele de grâu etern" cu „greul rod" *(Împlinire)*, merele „polcite" dând în „pârg", smochinele —, şi ele „pârguite". Întoarcerea la frumosul natural e, în *Prinos*, motiv de euforie plastică, de aici „strugurele galben de gând greu", migdalele „verzi" ca ochii unei femei, amurguri cu vibraţia mierii în fagure, rodia sângerie ca dorul poetului. Un *Joc de flăcări* e salt de „veveriţe roşii pe podele"; în alt loc, din muta mare ies „păunii lunii". Nici demoni, nici duhuri negre nu au acces în simbolistica pillatiană, refractară beznelor. Trecutul, regresiunea în elementar din *Acuarelă* abundă în tonuri clare:

Cât aş vrea să uit abecedarul,
Din tăceri să pot urzi păienjenişuri
Să prind stele licărind pe-ntreg hotarul
Apelor încremenite-n luminişuri.

Şi în zori, în vorba-mi nouă să pătrunză:
Ceru-n aripi care cântă arăturii,
Glasul apei, tactul morii, vântu-n frunză,
Cucul, ritmic, ca şi inima pădurii.

Dar uită Pillat *abecedarul?* Pliul intelectual, palpitul „ochilor minţii" sunt mereu vizibile. Comparaţii, metafore, embleme, asociaţii polivalente, întregul său *Weltanschauung* ţin de impulsuri cărturăreşti; transpar în ele trimiteri la civilizaţia urbană. Nu o *acuarelă* e transparentă, ci râul argeşean are *limpezimi de acuarele*. Mostre similare sunt de găsit în diverse volume: graţioşii „porumbi" din *Limpezimi* zboară pe un *cer de porţelan*; un plug e o jucărie pe *şahul negru şi verde* al câmpiei *(Furnica)*; o luncă verde e *deschisă ca o carte (Florar)*; la Miorcani, ţărani cu greble *adună goemonul*; pe pajiştea ca „o masă verde", oi albe-negre figurează un *joc de domino*. Nu e polifonia misterioasei naturi sadoveniene, percepută intens, la toate nivelele, cu toate simţurile; ca poet al spaţiilor deschise, Pillat aparţine mai degrabă categoriei Jean Giono şi C. F. Ramuz, citadini contemplativi, iubitori de tihnă rustică. Îl vedem, uneori, aproape de Vergiliu din *Elogiul vieţii câmpeneşti*, ori consonant cu Horaţiu, vorbind de *farmecele* aceleiaşi vieţi.

MIRAJUL SUDULUI. — Fusese absolut normal ca figurativul cu suport mitic din vechiul clasicism, excedat de convenţii, să sfârşească în facticitate şi artificiu. Când contemporanul Pillat repune în chestiune lumea celor vechi, luându-şi, pentru a-i percepe reliefurile, distanţe interioare, el procedează în modul lui Paul Valéry, căruia geniul helenic nu-i vorbeşte analitic, ci în întreguri, în alianţe abisale. Mitologia rămâne în *arrière-plan*, în spaţii ondulatorii, silenţioase; nici ornament, nici pretext de scenografie, ea e stare de spirit, reverberaţie a unor demersuri de mult uitate, mediind raporturile omului cu existenţa, cu natura şi destinul. Suprasemnificaţie bătând spre etern! Nu mirajul umanităţii clasice în sine marchează maturitatea lui Pillat, cât ceea ce el însuşi, interesat de permanenţele în mişcare, înţelegea prin *Spiritul mediteranean* în durata şi esenţa lui. Cum conferinţa sa cu acest titlu e datată 4 martie 1944, cum punctele de vedere de aici relevă o conştiinţă ajunsă la clarificările ultime (oratorul stingându-se prematur anul următor), clasicismul lui reclamă unele punctări. Atribuindu-i rezonanţe de cuvânt total, clasicismul în cauză intră în aria mai amplă a spiritului mediteranean, cu implicaţiile lui multiple, antropologice, metafizice, general-existenţiale. Între clasicismul convenţional, agreat la noi la începutul secolului trecut, şi cel liber, neacanonic pillatian, sunt, practic, distanţe ca între Fedra lui Racine şi Fedra văzută de Proust. Punându-şi poezia sub *Scutul Minervei*, la Pillat acţionau în 1933 ecouri emanând mai curând dinspre Valéry (din care traducea încă în 1905), decât dinspre grecul francizat Moréas, supraestimat de Ion Barbu. Întocmai ca Valéry din *Charmes*, mediteraneanul Pillat e mai degrabă un helenic decât un latin, cu menţiunea obligatorie că aventura intelectuală valéryană stă sub semnul cerebralităţii ordonatoare, iar cea pillatiană se rezolvă, finalmente, în patetism moderat. Să nu-l nedreptăţim, totuşi, pe Valéry, ignorându-i tehnicile incantatorii vizând *vraja*, *farmecul*. Pe scurt, nu foarte diferit de cel valéryan, helenismul lui Pillat, orientat spre vis şi sinteză fluidă, derivă din nostalgia comună pentru formele pure, pentru ritmuri solare şi modalităţi orfice.

Interludiile clasiciste din primele lui cărţi aveau în vedere o Grecie, inclusiv un Orient aerian, flou, de vibraţie livrescă; la maturitate, contacte directe cu lumea Mediteranei (ultimele în 1927

și 1937), cu sculptura și arhitectura Heladei, cu civilizația alexandrină, în genere, sfârșeau într-un „entuziasm mai aproape de acela al unui contemporan al Renașterii decât al unuia din epoca noastră..." Precizare detaliată în *Mărturisiri*. Reverențios la adresa lui Goethe (ca „poet liric"), respectuos cu Victor Hugo, recunoscând în același timp rezonanța „imensă și unică" a lui Baudelaire, depistând la Stefan George și Hugo von Hofmannsthal tendințe germano-austriece *spre un nou clasicism*, eseistul jubilează, sesizând în poezia orală a țării sale un vechi substrat mediteranean: poezie descinzând, ca fenomen global, „din aceeași substanță tracică din care s-a născut mitul originar al lui Orfeu, una din bazele spiritului elin..." *(Spiritul mediteranean)*. Însuși clasicismul pillatian, în forma lui finală, pare o sinteză a fondului național originar, organic, cu cel mediteranean, catalizator. Explorator avizat în civilizații dispărute (diplomat în istorie al Sorbonei), mediteraneanul din *Scutul Minervei* — deplin „stăpân pe cuget" — invocă spații în care Homerii și Pindarii, temple, arhetipuri felurite, inscripții și sarcofage sunt factori de rezonanță. La pelerinul „ajuns acum pe culmea vieții", privindu-și calm „gânditorul suflet", accesul în *timpul întors* presupune maximalizarea disponibilităților interioare; nu fulgurante ori iluminări spontane, ci fantezie regresivă, rafinată lent; și încă ceva: un suflet cu aptitudini multiple de resacralizare. Participare afectivă și candoare, acestea opun detașării parnasienilor, la care impasibilitatea era o naivă poruncă, un centralism al Eului. Prin mijlocirea lui *Eupalinos*, simbolizare a arhitectului total, Valéry (reluând o idee din Novalis) observa că unele „edificii sunt mute, altele vorbesc, altele, mai rare, cântă..." Unui Valéry mișcat, făcând în *Cantique des colonnes* elogiul templului elin, îi corespunde un Pillat intensiv-imaginant care, savurând *timpul* coloanelor de la Delos, își dorea harul celor vechi pentru a-și turna „chinul în marmură cerească..." A te autoconstrui spiritual, urcând pitagoreic „în număr și-n cadență", a cultiva „armonia simplă de linii și lumină", a observa cum „curat răsare ritmul din formele confuze" —, iată un program, altfel exprimat, dar apropiat în subtext nostalgiilor barbiene.

Mai puțin ademenit de culoare cât de ritmuri, de reliefuri revelatorii, evocatorul din *Scutul Minervei* nu e un inovator, ci un continuator, care, centrat pe claritatea liniei, fidel normelor verificate, își adaptează fantezia la rigorile sonetului. În viziune pillatiană, acesta e un echivalent verbal al templului, de unde ideea de competiție arhitecturală:

Când vremile și omul, Minerva mea, te lasă,
Când slava ta n-o ține granitul cel mai dur,
Din paisprezece versuri ți-oi făuri o casă.

Dar dă-mi, zeiță, harul și legile-nțelepte,
Sonetul meu să suie în veșnicul azur
O vrajă de pilaștri și de proporții drepte.

Melancolia pare absentă; timpul face însă din poet un sceptic disimulat. Autorul de sonete, printre cele mai fluente din câte s-au scris în română, percepe discret semnele morții, dar, luminat de arta „ce n-are vesteziri", visează poeme „din ce în ce mai grele". Mai substanțiale, adică! *Sonetul IX*, bunăoară, e o grațioasă întoarcere lirică în dimineața istoriei naționale:

La Roma, când Horațiu prindea nemuritoare
Cadența ta în odă, când versul suveran
Îl mlădia-n eglogă poetul mantuan,
La noi ziceau din frunză păstori de la izvoare.

Dar să-ți înalț primește sonetul la picioare,
Ca să înfrunte ritmic al vremilor noian,
Când simt sub mână lira, pe fiecare an
Mai pură, mai pioasă și mai convingătoare.

Din lutul țării mele mi-am ridicat spre tine
Un suflet ca un codru adânc și nepătruns;
I-ai dat desăvârșirea coloanelor eline...

În volumele de sfârșit, ambianța casei, spațiu oarecum totemic, obiectele declanșatoare de amintiri par a-și sista atracțiile. Nu se mai întâlnesc tipicele compoziții închise, scenele domestice din *Pe Argeș în sus*, componente ale unui odihnitor poliptic. Într-o *Elegie în fața mării* apare termenul *dezgrănițare*, totuna cu dorul eminescian de *nemargini*; e timpul peregrinărilor imaginare spre un *Țărm pierdut*, planare deasupra unei *Hellade* mitice, cu temple albe și livezi de măslin. Mișcare și expresie se înscriu dezinvolt într-un tempo descriptiv de frescă. Menționatul spațiu dezgrănițat stă, firește, pe ambiguități, căci, redimensionate în fantezie, reactualizate afectiv, pillatizate, relicvele aparent împietrite reflectă în fapt ruina timpului, disoluția, tranzitoriul. Părând, totuși, a înfrunta mileniile, un *Bust antic* păstrează „lumina cerului, seninul / lăuntric al făpturilor Helladei"; fauni cântă din nai, prin dumbrăvi mișună centauri ca în Grecia eminesciană din *Memento mori*; „mai frumoși ca muritorii", zei nemișcați privesc „cu ochi eterni la cer,

la mare“; durează de când lumea „forma pură“ a muntelui Himet. Dar unde sunt freamătele vechilor cetăți? Unde urmele tristului Ulysse?... Poetul umple golurile, întregește imaginar, restaurează frontoane, frize și coloane frânte; cu o a treia ureche ascultă ceea ce acestea, inerte, spun pe jumătate ori mai puțin, dându-și iluzia timpului regăsit:

Stau munți cu chiparoși pe cer, pe mare,
Păstorii de milenii zic din fluier.
Fecioare la fântână tot așteaptă
De mii de ani, urciorul să se umple.
De mii de ani, pescarii mai ridică
Pe luntre pânza lor triunghiulară...
Și valul vechi nu cade niciodată,
Dar alb de spume murmură într-una.
Nechează caii soarelui pe mare:
Întinerește lumea și lumina,
Și limpezita liniște se lasă
Când ei tăcuți se pierd sub cerul zării
În umbre potcovite cu lumină.
Și pretutindeni fumul se ridică
Crescând în tremur pașnic de tulpine
Din ruguri pentru jertfa hotărâtă...

Ar mai fi de amintit că ambiguizarea e semnul oricărei mari poezii, dat fiind că limbajul prim, rostirii cotidiene, li se suprapune un limbaj secund, cu alte nexuri semantice, cu alte circuite interioare. Așadar memoria care în *Țărm pierdut* reconstituie, e totodată instrumentul care transformă. Pe însoritul țărm tomitan, unde un *Cimitir tătăresc* succede sarcofagelor trace, Pillat dialoghează cu mediteraneanul Mistral, „fiu al Provansei și-al cerului latin“. Spre helenicul Dionisopolis, devenit *Balcic*, plutește legendara luntre Argo, prefigurând călătoria famelicului Nastratin spre „alba Isarlâk“. Undeva *Pe țărm*, iată o „fecioară greacă, purtând urciorul plin“, iar în urmă-i sună jelitor, crepuscular, *Cântecul lui Ali*. În fapt, Balcicul pillatian, panoramă de terase în lumină creatoasă coborând în mare, e golful evocat pictural de N. N. Tonitza, de Șt. Dimitrescu, H. Catargi și ceilalți, eșantion de orient apropiat, cu geamii ațipite, cu muezini, cu cișmele și asini. Dincolo de acestea, Pillat se alătură mediteraneanului Valéry, ori mai apropiatului Elytis care, contemplator al mirificului tărâm egeean, își spune adept al „metafizicii solare“.

Deși lumea exterioară, în formele ei plastice, nu-și restrânge atracțiile, ciclul *Împlinire* (din anii 1939—1940), cu interludii despre timp și destin, despre finalitatea existenței, introduce într-un univers lăuntric tandru, marcat de conștiința caducității dar înnobilat prin continua idealitate. Am observat că trecutele voluptăți de rafinat al senzației nu se ridicau la incandescențe; la maturitate, mâhnirile, tânjirile, retorsiunile, îndoielile sublimate în „liniști și evlavii“, toamnele accentuând reflexivitatea, coexistă cu nostalgia *împlinirii*. Aceasta —, expresie a armoniei clasice, sintetizată de Goethe în sintagma „Schöne Seele“. Implantarea imaginară în timpul și spațiul vechii *Hellas* comportă sublimități, influențe modelatoare multiple:

Măslini străvechi, munți numai stânci, și colo,
Culcată, marea ca un cer mai clar.
Orice atingi e rugă ori e dar,
Și pini în vânt sunt lira lui Apollo (...)

Dar mie dă-mi, deplin să mă împaci,
În rama ei de-argint fluid, departe,
O insulă de-azur pe valul stins...

Pătruns de umanitățile clasice, marcat în același timp de cele moderne, discursul liric pune preț pe ideea de echilibru, subliniată în chiar titlul ultimului volum, *Cumpăna dreaptă* (piese din anii 1941—1944). La rându-i, eseistul din *Spiritul mediteranean* semnalează analogii între „prospețimea și subtilitatea artei homerice“ și atmosfera „lumii homerice“, aceasta comună vechiului sat românesc. Spectrul unui *Zeu marin*, „născut din îndrăgirea valului“ cu o rază de lună, trebuie pus în legătură cu *Povestea magului călător în stele* de Eminescu, totodată cu Valéry din *Vrăji*. Dincolo de modulații mai mult ori mai puțin clișeizate, câte un poem, să zicem *Transhumanță*, aduce acorduri antologice despre turme în mișcare eternă, în lumină mioritică:

Pasul meu, pasul vremii de lut,
Pasul lor, pasul zodiilor clare,
Ceasul meu, ceas în nisip desfăcut,
Veacul lor, veac cu vecii în izvoare.

Turme coboară din plaiuri străvechi,
Galbenii toamnei plouă pe ele,
Foșnet de frunze le-adoarme-n urechi,
Sună sub fluier brumă de stele...

De notat, pe de altă parte, că ideea sonetelor voiculesciene în prelungirea lui Shakespeare apare întâi, nedeclarat, la autorul *Cumpenei drepte*, într-un superb triptic: *Necunoscutei.* Regăsim aici, așadar, grația, galanteria, tandrețea modelelor marelui Will; inclusiv structura strofică a sonetului din epoca elizabethană:

Cînd zorii tăi s-aprind în dimineață,
Îmbrac, tăcut, o noapte tot mai grea.
Și văl de stele dacă tragi pe față,
Un soare sec și sterp e viața mea.

La Antipod ne-a rânduit destinul:
De-mbătrânesc, întinerești în schimb;
Plăcerea ți-e părtașă, mie — chinul,
Adormi zâmbind când otrăvit mă plimb.

Ce-mi pasă! Către tine, ca Apollo
Pe Dafne fugărind-o pas cu pas,
M-azvârl, îmi scapi, te prind, când, iată, colo,
În verde dafin, veșnic mi-ai rămas.

Dar dacă pieri, iubire neatinsă,
La ce bun fruntea mea de lauri prinsă!

Echilibrul, gândirea solară (camusiana *pensée de Midi*) se clatină, dar mirajul luminii rămâne. Într-un text anterior lui Blaga, aproape în litera lui, *Morții* regenerează asemenea arborilor: „Morții ară lângă mine... / Totu-i bine, totu-i bine! / Și lumină, și lumină..." Vocea tremurată din *Post motrem* e a unui înțelept, mai exact a unui elegiac din preajma lui Dosoftei, versificatorul de psalmi:

Îmi las toiagul, praful și sandala:
Nici umbră nu mai sunt.
Din alt tărâm privesc în zări petala
Luminii ce mi-a fost pământ.

Dintr-o anumită perspectivă, *apa* este o emblemă a trecerii, iar *umbra* anunță declinul: viața „curge cu murmure de apă"; „apa vremii tot ne duce din mal în mal"; oglinda îi arată celui ce se pricepe „umbra unei umbre" —, cum scrisese grecul Plotin. Abia trecut de patruzeci de ani, meditativul din *Scutul Minervei* nu-și făcea iluzii: „Spun crinului și rozei un veșnic bun rămas..." Pateticul *Prolog la un poem părăsit* are vibrația unui disimulat lamento:

„Ca mâine sufletu-mi apune / Și umbra morții va fi grea". Trecutul, un timp de-a-ndăratul, stă pe reliefuri oarecum clare; viitorul?: timp nenăscut încă, întrezărit în oglinzi magice ori bătând în inimă —, „își face drum, venind din țara umbrelor..." Semne de adâncă *Vechime* dintr-un Bărăgan de legendă au analogii în *vecia* subiectivă a poetului: eternitate care-l „strigă peste zări". Altă dată, o *Inscripție votivă*, cu ecouri din *Mortua est!*, reactualizează problema dispariției, amintind că timpul șterge chiar „umbra umbrei noastre..." La începutul secolului, Anna de Noailles făcuse senzație cu *L'Ombre des jours*, dar acolo lumea sensibilă era motiv de efuziuni felurite; confesiunile autumnalului Pillat (autor al unei *Antologii a toamnei*) sunt ale unui privitor în vremelnicie: „Trec vulpile toamnei furiș prin păduri..." Observator al precarei condiții umane, interogațiile lui din *Umbra timpului* (poeme din 1934—1939) se rotesc în jurul unei singure idei, cea a trecerii: „Vremea, fumuriu ogar! / Ce aproape, ce departe (...) / Scriu — și litera îngheață. / Cânt — și cântecele pier" *(Cântec de vremelnicie)*... Neliniștile lui Blaga în fața „marii treceri" sfârșesc în răsuciri metafizice frizând tragicul, fiind nu o dată reacții-limită, traduse expresionistic. În situații identice, Pillat se retranșează în sinele întristat, lăsându-se împresurat de melancolie ori plasându-se afectiv în dâra melosului villonesc:

Cade umbra timpului pe lan.
Unde-s arăturile de an?...

UN EXPERIMENT LIRIC. — La o re-lectură dintr-un poem hugolian, *Le Pape*, Pillat observa că unele versuri „se izolau de la sine", părând autonome; faptul a incitat trecerea la experiența personală. Am lăsat pentru final singularele *Poeme într-un vers*, mostră de extremă condensare metaforică, ele fiind altceva decât „epigrama greacă ori latină", decât „rubayatul persan" ori „hai-kaiul japonez". În raport cu poemele obișnuite, zice autorul, un poem „într-un vers" ar fi ca „o picătură de parfum față de un coș plin cu flori"; supremă epurare: esențializare în doar douăsprezece-paisprezece silabe. Experiența însă, este ea inedită? Un poem într-un vers, *Chantre*, era de găsit la Apollinaire, în *Alcools*:

Et l'unique cordeau des trompettes marines...

Ciclul pillatian e datat 1935. Cu unsprezece ani înainte, André Breton publicase versuri-fulger pe care urechea le percepe ca poeme într-un vers:

Un hohot de râs de safir / în insula Ceylan.

Un drum carosabil / duce la marginea necunoscutlui.

UN SALT ÎN VID / un cerb.

Poeme într-un vers se semnalează în *Fontana ammalata* a lui Giuseppe Ungaretti. Laconismul, formularea telegrafică erau exploatate de exponenții avangardei, încât un Léon Pierre Quint scria „romane" de cinci-zece pagini! Dar idealul brevilocvenței prin cristalizarea emoției, prin hiperconcizie, definea de mult unele vechi texte lirice japoneze, ca acest hai-kai de Shiki: „În templul / părăginit, / un bananier". Și un alt hai-kai, de Ampii: „Ciocârlia: un glas. / Ea nevăzută..." La Pillat, unele viziuni par niște aforisme („Viața-i fum — și fumul căminului ți-e drag"), altele sunt expresive jocuri într-un picior, fixându-se durabil în memorie:

Poemul într-un vers
Un singur nai, dar câte ecouri în păduri...
Friză (II)
De când îți legi sandala, s-au deslegat milenii.
Pescăruși
Din valuri spume albe au început să zboare.
Marmură greacă
Sub cuta caldă-a pietrei simți trupul unui zeu.
Păstorul
Cu fluierul la gură cum tace, codrul cântă.

La puțin timp, tânărul bucovinean Mircea Streinul tipărea placheta *Comentarii lirice la „Poeme într-un vers" de Ion Pillat*, practic amplificări și variațiuni, conotații libere în prelungirea modelelor; explicitări fără noutate. Iată, de pildă, „comentariul" la *Artă poetică*:

Nu vorbele, tăcere dă cântecului glas.
Cutreieri singur seara, un soare-ascuns să vezi,
și, culegând luceferi, pe mână ți-a rămas
o pulbere ce-ngână lumina din zăpezi.

Sau acest *Pan* —, întregit de către „comentator":

Prin frunza rară țapul privește, faun trist.
Il amăgește-n hațuri sulcina amărule
și cimbrul bate-n larguri spre cerul de-amintist,
din care-n alte ceruri miresmele mai sule.

Titlurile poemelor pillatiene într-un vers intră semnificativ în însăși componența acestora. Propoziția: *Coboară, legănată, din frizele grecești* — ar pluti în vag, dacă nu ar interveni titlul clarificator: *Fată la fântână*. La fel, versul-cimilitură: — *Prin pietre ceruri albe și marea-n zări, argint* (o metaforă dezvoltată), e un instantaneu de *Cimitir tătăresc*. Dar Mallarmé precizase de mult că: „Versurile nu merg decât câte două sau câte mai multe, în perspectiva acordului lor final, adică a legii misterioase a Rimei, care se relevă în funcție de paznică a sanctuarului (...). Tot ce recunoaștem ca scris în accepțiune tehnică, adică frazat, comportă o melopee: scriitura nefiind decât fixarea cântului amestecat în limbaj, el însuși revelator al sensului" *(Divagation première)*.

Că poetul *Limpezimilor* n-a avut acel „suflet de zale", pe care și-l dorea într-un *Ceas tainic*, nu mai trebuie demonstrat. Lectura integrală a operei lui e probantă, Pillat nefiind nici atât de problematic, încât să sfârșească în tragic, nici atât de inflamabil încât să frizeze exaltarea. Alternanțele nu cunosc răgaz, încât o *Seară la Voroneț* ritmează cu amintirea singularului *Pan* iar o *Cină* din *Împlinire*, încorporată emoțional atmosferei argeșene, continuă, s-ar zice, antica *Invitație la Cină* a lui Horațiu. La un pol, casa, fântâna, podgoria, moara, râul, pădurea — insemne ale humusului autohton, la altul sarcofage, zei marini, temple în ruină, relicve mitice, ori interludii extrem-orientale. Sub impulsul neistovitelor nostalgii marine, argonautul făcea să „ancoreze" nucii de la Florica într-un port imaginar —, „pentru iarnă". Spre sfârșit — va nota V. Voiculescu într-un interviu sentimental, *Etape și reședințe* —, fostul „prinț moștenitor care se lepăda de tron pentru o dansatoare defăimată", se pregătea ca, „după încheierea păcii, să se așeze cu totul și pentru totdeauna într-o insulă din Ciclade, unde să nu mai știe de nimic altceva decât de poezie..."

Textele lui de nuanță sapiențială, datând din ultima parte a vieții, au în vedere *cumpăna dreaptă* și *cumpăna veciei*; însăși moartea e *lumină pe vecie*. Dacă e să-l urmăm pe Pillat (bunăoară în *Menire)* vorbindu-ne de „clocote" de „genuni", lumea lui interioară, inaccesibilă altora, ar fi fost în contradicție cu masca de toți știută:

Stăpân pe fericire l-au crezut,
Când pe furtuni și-a așezat seninul.

În fapt, starea de grație, căreia el îi zicea *împlinire*, se manifestă în ceea ce Platon numea — în *Symposion* — „acord" între „ele-

mente opuse". Cu disponibilitățile ei transfiguratoare, la autorul *Limpezimilor* poezia deține o funcție eschatologică, postulând ridicarea deasupra limitei; „dăltuitor de vorbe vii în soare", poetul e, în același timp, un „limpezitor de rodnice tăceri..." Finalmente, Pillat nu e creatorul unui nou limbaj, ci un împrospătător, un remarcabil mediator între modelele consacrate și exigențele artei moderne. Peste *Stanțele* pillatiene din *Umbra timpului* planează parcă un duh shakespearean atoateunificator:

Cu sculptorul stă piatra, ia pictorul culoarea
Să-ți făure tiparul și trupul să-l redea,
Dar eu am doar cuvinte să-ncerc fermecătoarea
Minune ce mi-o dărui s-o prind pe lira mea.

Din șoaptele suflării vreau să-ți cioplesc conturul,
Din cântec vreau să-ți aflu un har nemuritor.
Din sunet de mătase îți voi croi condurul,
Și din silabe limpezi — și coapsă, și picior...

Se repetă aici aspirația lui Arghezi din *Jignire*, tentația de a modela „cu mână de olar" o frumusețe-miraj. Toate stau însă sub semnul relativității. Cuvintele sunt mai sărace decât oglinzile râului; obișnuitele „slove negre și tocite" nu parvin să fixeze, de unde: „Jocul fraged: numai apă, numai soare, / Și frunzișul: spumă verde pe răchite, / Și lumina: aur sprinten sub picioare" *(Acuarelă)*. Salvarea stă în întoarcerea la vârsta dintâi, nealterată de contacte cu cartea — motiv de *Elegie pentru mine*, incitantă confesiune în vers liber:

Vreau proaspăt, viu, cuvântul, și gol, așa cum sare
Din spuma mării sprinten băiatul cu sirena (...)

Privesc din umbră jocul cuvântului. Vocala
O văd, și văd consoana, așa cum prinzi cu spaimă,
Copil fiind, în codri, împerecherea stranie
A unor zei de care n-ai bănuit nimica.
Acolo văd cuvântul, nu umbra lui: conturul
Acela de cerneală, ci miezul tainei însuși.

De o mobilitate intelectuală impresionantă, superioară unui Francis Jammes (care-și găsea „un suflet foarte simplu și foarte complicat", autorul *Limpezimilor* a tradus exemplar din Walt Whitman și Emily Dickinson, din Yeats și T. S. Eliot, din Baudelaire ca și din Saint-John Perse, ori din Rubén Dario și Antonio Machado; l-au atras Goethe, Hölderlin, Stefan George, dar și agitații Georg Trakl și Iwan Goll. Cu Rainer Maria Rilke a avut și relații directe. Înaintașii ori contemporanii din care a dat interpretări (pe Mallarmé declara că nu-l înțelege!) devin conștiințe-oglinzi. Eseistul din *Portrete lirice*, intelectualul de vădit rafinament într-un moment de excepțională emulație, trecea dezinvolt de la *Poeții fanteziști și tradiția franceză* la *Lirica modernă americană*, de la personalități congenere la structuri cu totul opuse. Mutându-și privirea de la Valéry („un clasic grec", un mediteranean înainte de orice, creator de *poezie pură)* la catolicii Péguy și Claudel, de la Paul Fort la „fanteziștii" Francis Carco, Léon-Paul Fargue și Tristan Derème, la Pierre Louys, la Camille Mauclair și alții, comentatorul se delimitează de fiecare dată în funcție de mitologia proprie. Modul său de a aborda „poezia pură" diferă franc de viziunea lui Henri Bremond, a cărui experiență de „catolic practicant" rămânea „în afară de subiect" *(Eminescu și poezia pură)*. În optica pillatiană, marea poezie, suprapunându-se fenomenalului comun, vizează „forma eternă — die *Urform* — forma pură..." Considerațiile lui despre inefabil, din solidul eseu *Valéry, Rilke și poezia pură*, cele despre timpul *pur* și timpul *muzical* denotă o perfectă adaptare la obiect. „Poezia pură e (...) nedespărțită de muzică, de armonia cuvântului golit de înțelesul său rațional, superficial, dar păstrând «inefabilul» sufletesc care-i face magica puritate..."

Masca definitivă a poetului e a unei personalități ilustrativ-unificatoare, aliaj de clasicitate și spirit modern, factor moderator și, implicit, necesar element de continuitate într-o epocă marcată de extreme. Pașii i se întâlnesc uneori cu Arghezi, cu care, concomitent cu poemele din *Pe Argeș în sus*, redacta revista *Cugetul românesc*, de unde *inscripții* și *creioane*. Alte tangențe duc spre V. Voiculescu și Blaga, în fond spre constelația *Gândirii*. Câteva cântece de final, în notă folclorică — *Din fluier ciobănesc*, *Stâna părăsită*, *Legănat cu tine*... —, amintesc întristările argheziene din *Una sută una poeme*, și unele, și altele impregnate de neliniștile războiului mondial al doilea. *Pe țărm*, în fața mării, contemplatorul scandează neașteptat, în chipul unui Goga retoric, tipic-oracular: „Tu păstrător de strămoșești priveliști, / Tu paznic credincios al altor datini, / Tu, preot la altarele uitate..." Umanistul cu „suflet de vechime", vibrând în istorie, sedus de etnomitologie, se adresa odată, în modul lui Tagore, *Unui cititor, peste veacuri*, cu iluzia retrăirii postume în „tremur de versuri..." Nici revoltat, nici înfrânt și nici personaj de serie, cu mai redusă vivacitate și forță

decât Arghezi, cu mai puțin mister decât Blaga, în efigia ultimă a lui Pillat, poet al pământului și al apei, nu al focului, recunoaștem un elegiac în lumină, încorporând în viziuni, nu o dată memorabile, destine anonime, vieți devenite *fum*. Perseverent invocată de poet, statornic elogiată de către eseist, armonia e la Pillat forma aproape platoniciană a înțelepciunii supreme.

PASIONALITATE ȘI TRANSCENDENȚĂ : V. VOICULESCU

Semnalând într-o cronică ciclul *Destin*, G. Călinescu observa în 1933 că în opera lui V. Voiculescu sunt „destule poeme pe temeiul cărora să-l putem socoti, fără să ne facem silințe conștiinței, unul dintre cei mai de seamă poeți contemporani..." O dată cu *Ultimele sonete* și *Povestiri*, apariții postume, lângă numele Voiculescu apare, cvasi-unanim, calificativul *mare*. Dublat de un realist („înțeleg chiar în poezie să nu mă îndepărtez de realism, însă un realism al idealului"), romanticul petulant vedea în nașterea sa la țară (Pârscov-Buzău), într-o lume „ritmată de anotimpuri, poruncită de natură, înseilată pe datini", o favoare a sorții : „cel mai mare noroc din viață" !... Ideea lui Blaga din *Elogiul satului românesc* despre „singura mare copilărie", cea petrecută în orizont rustic, era, cu doi ani înainte (1935), teza lui Voiculescu în *Confesiunea unui scriitor și medic*. Aproape două decenii medic în medii rurale, cu ecouri în excepționalele lui proze, el se adâncise în zăcămintele arhaice, atent la straturile mnemonice, la relațiile profanului cu sacrul, dimensiuni arbitrar legate de către alții de primitivism. Pe marginea *Poemelor cu îngeri*, lansate (editorial) concomitent cu arghezienele *Cuvinte potrivite*, Tudor Vianu conchidea că el ilustrează „mai toate înțelesurile cuvântului *tradiționalist*"... Până unde merg, totuși, acestea ? Prin depășirea ariei de cultură populară, tradiționalismul voiculescian, expresie a unor evoluții succesive, reflectă finalmente un mod de integrare în ritmul global al spiritualității naționale, de unde repudierea formulei de „școală tradițională" ca restrictivă și fracționistă. Cât despre „influențele străine", la care, într-un interviu, se referea oarecum *în litera* lui Ibrăileanu, ele nu-l deranjau, cu condiția „să nu altereze personalitatea", iar sufletul „să rămână românesc..."

Eschyl, Vergiliu, Mistral, la noi Alecsandri și Eminescu, Goga și alții, motiva poetul, au fost tradiționaliști într-un mod ori altul ; psalmii biblici și imnurile vedice se înscriu în matca unor expe-

riențe fundamentale. Dar iată-l pe Voiculescu *expressis verbis* : „Clasicism, romantism, simbolism, tradiționalism se varsă unul în altul, se îmbucă, se amestecă și se prelungesc, eterne reîntoarceri ale aceluiași spirit între alte maluri și sub diferite latitudini. Colo, unda răsfrânge coline unduioase, chiparoși și palmieri, ceruri de azur ; e poezia clasică. Dincolo, un fluviu măreț, în cădere răsunătoare, răsfrângând ruine și stânci romantice. Aici, apele unui râu pornit din munte coboară către șesuri icoanele întâlnite : plaiuri cu turme de oi, codri întunecați, cătune răzlețe, oameni muncind pe ogoare, drumuri lungi și care cu boi, răscruci închinate cu troițe, bărăgane copleșite de grâne și arșițe, o anume poezie a unei țări, poezia tradiționalistă, care merge să se înfrățească și să se verse în marea cea mare a poeziei universale. Căci nu numai noi avem poezie tradiționalistă. Fiecare neam și-a turnat în limba-i proprie instinctele lui adânci, setea-i după viața eternă, exprimată în forma care se vrea, și ea, nepieritoare..." Micro-eseul *Poezia tradiționalistă*, din care am citat, era datat 5 mai 1933. Și încă o frază, relevantă : „Pământul și cerul strămoșesc, glia care ne îndestulează, oamenii dragi care o muncesc, copacii, oile, satul, biserica pot să umple mii de versuri, versuri proaste, fără poezie, dacă nu vine arta să le sublimeze..." În practică deschis tuturor orizonturilor de cultură, adolescentul, coleg de liceu la București cu Mitică Buzău (viitorul Urmuz) și cu G. Ciprian, ajunge la *Upanișade* prin intermediul lui Schopenhauer ; câtva timp după, aveau să urmeze Littré, Claude Bernard, Darwin, filozofii Spencer, Höffding, Wundt, Kierkegaard, lecturi din Rabelais și feluriți teosofi, fără a se afilia la vreo „societate secretă".

O dată, la radio, va prospecta succint *Misterul shakespearean* ; din amintita *confesiune* a scriitorului și medicului (*Gândirea*, XIV, oct. 1935), știm că „a cultivat cu emoție pe Carlyle, pe Emerson si prin ei pe Novalis", că „s-a entuziasmat de Maeterlinck", revenind apoi la Platon și la neoplatonicieni. În plan strict poetic, *strămoșii* săi declarați au fost : Eminescu, Alecsandri, Coșbuc.

LUNGUL DRUM SPRE SINE. — Deși purtând același milesim (1916), plachetele *Plumb* de G. Bacovia și *Poezii* de V. Voiculescu par distanțate în timp, nesincrone ca dicțiune. Pe scurt, Voiculescu își costrânge temperamentul „pătimaș" să se înscrie în partituri fără nerv, vădit în maniera altora. Motiv de elegie, *Casa noastră* continuă tiparul Goga ; *Spinii* amintesc de *Măghiranii* lui Anghel, în aceeași notă contemplativ-duioasă ; un eticism activ,

sentențios, cu rezonanțe din Vlahuță și Cerna, e vizibil în *Magii*, ca și în *Pe cruce*. Refrene despre bunătate, ori despre gingășie, merg în pas cu șoaptele Elenei Farago : „Stă sufletul fără iubire, ca o fântână părăsită, / C-un pic de apă-n fund, sălcie, sub năruirea de pereți (...) / Stă sufletul cum sta în basme fântâna, mărul și cuptorul (...) / Trec fete mândre, cu podoabe, dar una nu-i pricepe dorul"... Moralistul din *Glas de clopot* se angaja în considerații discursive, privind Ura, Mila, Omenia. Câte o invocație cu suport metafizic premerge psalmii arghezieni : „Părinte, unde să te caut și pentru ce te-ascunzi mereu ? (...) / Pe urma ta în brazda vieții alerg de la-nceputul lumii..." Titlul unei noi plachete, *Din țara zimbrului* (tipărită în 1918 la Bârlad, unde poetul era medic de campanie), indică metaforic Moldova refugiului și a războiului (*Pe Siret, Țară*), textele constituindu-se într-un carnet sentimental — și nimic mai mult. Simboluri helenice (Prometeu, Ganimede), fragmente de tip gnomic, anecdotică în ton îndurerat sau retoric-oracular, iar îndărătul acestora o conștiință în acțiune se conturează în *Pârgă*, ciclul din 1921. La treizeci și șapte de ani, meditativul invoca roada care „-ncet se pârguiește", un mod de a sugera analogic propria-i maturizare poetică. Tentat de *munți* de gresie, de *culmi* ori de *vulturi*, temător, pe de altă parte, de „aburi și de noapte", el își scruta *Destinul*, traseu cu „hrube jilave și-ntortocheate..." În esență, efigia unui Voiculescu focos, „bolid" ori „flacără" zbuciumată, alternează cu cea a reflexivului la „rece", investigând Iubirea, Durerea, Moartea.

Superior viziunilor mateine din *Pajere*, un sonet, *Vânătoare veche*, motiv de tapiserie clasică cu călăreți, cu copoi „chefnind", cu o „sprintenă" domniță, sfârșește în parabolă : „Un șoim viclean, cu pene porumbace, // Pe mâna ei stând gata să-și ia zborul, / Își ciugulea din când în când cu clonțul / Lănțușul strâns, ce-i sugruma piciorul..." Nu o ceremonie nupțială propriu-zisă e cea din *Nuntă țărănească*, ci proiecția în *veșnicie* a oamenilor naturii, viziune cu ecouri eminesciene : „Cu ei nuntește câmpul : o salcie-i altarul / Cristeii spun orații, conăcării stejarul..." Mai vizibil decât în plachetele anterioare (sub impulsul și „de dragul lui Vlahuță"), frapează lexicul frust, sensurile originare, limbajul vizând concretitudinea, încât huma dospește ca „aluatul" iar plantele „sug (...) lapții bunului pământ". Dar interesul pentru agrest și pastoral duce la regionalisme (*cheanțuri, podini, năprui, ghindoc, prour, scochină, oibul, chelbaș* — și celelalte), la *rumânisme*, cum le numea poetul într-un interviu luat de N. Crevedia, admițând că „a cam forțat nota", fără tactul unui Hogaș. Pigmenți de aceeași natură

se văd, de altfel, la D. Ciurezu, la N. Crevedia, la dunăreni în special.

Despre Eul care-și cugetă „rostul" în modul unui Berdiaev vela depun mărturii menționatele *Poeme cu îngeri*, iar în etape următoare ciclurile *Destin* (1933), *Urcuș* (1937), *Întrezăriri* (1939), documente introducând în durata profundă a reflexivului, repliat asupră-și. Nu decurge de aici că, dedat tot mai mult introspecției, aspirând rațional spre o ordine a purității, poetul își schimbă celula organică, el rămânând, în pofida nostalgiilor verticalizante, un frenetic, un tumultuos, un privitor dublu, deschis cerului dar și bucuriilor pământești. La Arghezi, se cunoaște, fundamentală e contradicția dintre sacru și profan ; — la Voiculescu frapează hotărât opoziția eului cu sine însuși, nu mai puțin spectaculoasă. Puține sunt la el, într-o pseudo-artă-poetică (numită simplu : *Poezie*), semnele logosului mistic, suportul fiind vădit mito-folcloric. Cântărețul îngerilor „s-a băgat surugiu la cuvinte", care, asediate, aduse la ascultare, inițiază în miracol :

Le momesc cu văpăi, le hrănesc cu jăratec,
Le strunesc în ham de gând, când lin, când sălbatec,
Le-ncing cu harapnicul dorului și mână-nainte !

Ca să nu zboare la cer ca puricii din basm, pripite,
Mă plec la fiecare, migălos faur,
Și-ncalț agerile versuri la copite
Cu potcoavele rimelor de aur.
Oprim în nori, la palatul de cleștaruri
Să furăm umbra frumoasei din vis fără trup, nici sânge,
Dar scorpia-i după noi. Arunc în urmă zaruri,
Coif și buzdugan, toate grelele-mi daruri :
Inima, sufletul, mințile nătânge...

Legătura între realități difluente o face meditația, la Voiculescu aceasta sinonimă cu *gândul*. Cu o meditație despre poezie se deschidea placheta de debut ; gânduri propune lectorului uvertura la *Poeme cu îngeri*, discursul relevând aici nostalgia ieșirii din limbajul părăginit, fatalmente expus destrămării. Răstignit, jertfit fără har pe „file-nnegrite", cuvântul nu mai are noblețea originară : „Turma de oi s-a pierdut în munte, / Și-i veștedă-n creier pajiștea de aur..." Până și reflecția, deși agreată, mortifică inevitabil " „Pădurile de gânduri îngălbenite tac..." Solitarul din *Gânduri de iarnă* se și vede murind, „strivit sub alba muțenie a firii" ;

la fel, *Pescuitorul de gânduri*, peregrin prin labirinturi sumbre, cade „strivit de greutatea ce-n adâncimi apasă..." În subconștient se învălmășesc fără pace piscuri detunate, codri negri, „nori mânioși", scorburi și iaduri, toate cu rădăcini în abisal. Nu se ajunge, totuși, la tenebrosul romantic !... Un Voiculescu dilematic, necontenit iscoditor, marcat de mitologia montană, de psihismul celor la care *piscul*, de-atâtea ori citat, e un *locus sanctus*, trece de la melancolia clipei la eternitatea „naltelor stele", apropiată zeilor și vulturilor. În „câmpul gol" de jos, iată-l la *Cincizeci de ani*, autoscrutându-se, aparent format pentru „luptele de sus", pregătit în „vipiile marii asceze" să culeagă *Floarea piscurilor*. Impresia că un spectral *Munte pur* ar avea tangențe cu simbolicii, abstracții, „munți în spirit" ai lui Barbu, se risipește imediat. Un demon al contrariilor tulbură multiform raporturile de verticalitate, cele vizând un extatism tranșant :

Munte pur cu piscuri tăioase,
Urc în cer furtuna de stânci,
Dar râvnesc câmpul liniștii joase,
Mă roade dor de șesuri adânci...

Aproape în modul lui Blaga, atitudinea se repetă în *Pământească*, unde balansul între „piscurile stinse" și „neagra vale-a inimii fertile" sfârșește în favoarea acesteia. A te cufunda într-un somn „pur și fără noapte", a întârzia lângă „rădăcini de triști strămoși", pare totuna cu resemnarea, deși rămâne loc pentru ceea ce Blaga înțelegea prin *aleanuri* ; circulă perechi adverse : beznă-lumină, carne-spirit, zenitul și prăpastia. Singurătatea „stihiei de piatră" potențează senzația de incompletitudine, notată aproape arghezian : „Nimic nu-mi crește-n luminile nalte / N-am unde găzdui o rădăcină (...) / Scufundat în rușine, mai bine / Sub pragul gliei, sub sarea mării / Decât în hăul înălțării. / Unde nimeni nu se bucură de mine..." Prima pagină din *Destin*, dedicată *Gândului* „deprins numai la șes", e un proiect de „urcușuri bolovănoase (...), sus pe coclauri de munte", dar câțiva ani mai târziu apar reticiențe : „Prea departe-s munții ca sufletul să zboare, / Rămân pe șes cu cârdul să ciugulesc viața (...) / / De ce nu-i nemurirea o hrană în câmpie ?..."

De vreme ce *Durerea*, „înger pururi încătușat de pământ", e de ordinul imanenței, drama voiculesciană coincide cu cea a tuturor anxioșilor moderni, în acest sens pledând o parafrază la

Mioriţa şi, mai elocvent încă, mâhnirea din *Fălii*: „La rădăcina morţii, culcat în amintiri, / Mă adâncesc în vaste nelinişti fără frână..." Totuşi, nu de nelinişti devastatoare, absolute, e vorba. Intervin, compensatorii, puncte de sprijin în ethnos; „lutul strămoşesc" propune certitudini: — „în seva sacră ne unim cu veşnicia subterană..." În prealabil, e necesară iniţierea, cunoaşterea unui cifru al lumii invizibile, drept care copilul pădurarului din Valea Mătăcinii — omolog al poetului, *Prin sita zilelor* ori în *Iarna de altădată* — ştie că „fântâna din deal e gâtleju pământului", că vântul iernii e „alb şi des ca un fuior", iar cel autumnal galben. În spaţii silvestre mitice, etern misterioase, *Vara în miezul codrilor*, *La schit în munte* ori în *Somnul la margine de codru*, forfotesc cerbi vrăjiţi, păsări măiestre, şerpi „bătrâni cât lumea". Suntem lângă un Sadoveanu valah, cu accente mai tari, într-o cromatică mai puţin fluidă, dar cu acelaşi palpit al sacrului. O lumină de crepuscul, „verde", vine „de pe altă lume", gândurile, „numai lumină, fără grai", „miroase a miere", cuvântul însuşi, timorat, creşte pe „muntenii străvechi". Cu toate că vizualitatea covârşeşte, privirea, ataşată plasticului, nu rămâne exclusiv în concret şi tangibil. Sub aparenta nemişcare din *Iarnă scitică*, ori din *Gânduri de iarnă* hălăduiesc urşii, bursucii, lupii şi alte dihănii, poetul având, concomitent cu Sadoveanu şi Blaga, propriul său bestiarium.

Nici pe departe, alte făpturi nu au valenţele simbolice ale şarpelui, care „legat de recea, vâscoasa şi subterana noapte a originilor" e un arhetip multidimensional. Simbol al *sufletului*, al *libidoului* şi al *materiei*, „şarpele vizibil" constituie în cadrul mentalităţilor primitive doar „o scurtă încarnare a unui Mare Şarpe Invizibil, cauzal şi a-temporal, stăpân al principiului vital şi al tuturor forţelor naturii (Jean Chevalier-Alain Gheebrant, *Dictionnaire des symboles*, 1982). Într-un *Apus apocaliptic* bântuie „un şarpe laur (...) cu cozile-nnodate", un fel de şarpe cosmic de care arhangheli şi îngeri fug înfricoşaţi. Pe bolta nopţii, în altă ipostază, „un şarpe lunatic coteşte între stele". Sub puterea stihinică a erosului, îndrăgostitul, cel *Dintr-o cântare a cântărilor profană*, devine şarpe vrăjit. Şerpi de toate soiurile, nelinişţiţi, într-o dezlănţuire de porniri obscure, se bat aprig, când e să-şi aleagă împăratul. Discursul epic tinde adecvat spre incantaţie, ca în acest eşantion invocativ, plurifigurativ, din *Pisica popii*:

Şerpii de dudaie cu pielea vărgată,
Şerpii şui de apă, negri, cu urechi,
Şerpii groşi cât butea, aţinuţi prin crânguri,
De sub talpa casei, de sub poduri vechi,
Şerpi ce dorm cu anii, descântaţi prin bozi,
Şerpi bătrâni cât lumea, şerpi mărunţi şi plozi,
Aţâţaţi de slavă, vin plesnind din cozi,
Şuierând din scorburi, lunecând prin găuri,
Unduind din mlaştini, şerpuind din tăuri,
Furişaţi din bâlciuri unde zac în cuşcă,
Vin şi-ncing cumplită, mută-ncăierare...

alte
n-au

În raza eresurilor imemoriale, un „copil sălbatic, de ţarghe- „blidul lui cu lapte" şarpelui casei. Cufundat în „marea lui ɀări", ofidianul, „neştiutor de bine, nevinovat de rău", e fie *ideea* jt", fie întrupare a *păcatului*. De o parte, îngerul, mesager al bin- de alta *şarpele*, „vechi voievod al lumii cu vârsta grea de piatra sunt în heraldica voiculesciană polarităţi definitorii.

SPECTRAL ŞI CARNAL. — În prelungirea unor mari romantici, Voiculescu însuşi fiind unul *sui-generis*, se conturează nevoia de curăţie, prag spre sublim; de aici mirajul angelicului în lumină, *„alba îngereţe"* în ireductibil contrast cu demonicul, acesta reprezentat de Satan şi cetele lui. Îngerii poetului, în viziune antropomorfă, adaptaţi ritmurilor de viaţă autohtone, nu se aliniază ierarhiilor celeste descrise de Pseudo-Dionisie Areopagitul, ci fabulaţiei folclorice în genere. Nimic surprinzător în fapt, câtă vreme, cu milenii înainte, grecii concepeau pe zei ca oameni !... Apar, prin urmare, îngeri cu „frânte lănci de aur", neinstare să înlesnească salvarea din „cosmicul abis". Pe un fond de *Toamnă*, răspânditor de vagi melancolii, un înger solitar plânge, oglindit în „fântâna durerilor". Dacă în diverse mitologii *aripa* e un simbol al ridicării în sfere limpezi, nelocuite, îngerii voiculescieni, nu numai din *Poeme*..., spectrali, flancaţi de griji, şi-au părăsit sălaşurile diafane din *psalmii* lui David. Ni se înfăţişează deci la modul profan, îngeri „încovoiaţi pe săbii" ori arzând pe la poduri; alţii, copilăroşi, vin să cânte „la prag", dar îi supără câinii; unul izbeşte „năprasnic" cu securea, iar pe o *Ploaie mare* „bat îngerii în tobe de nori". Un sfios heruvim culege „lăcrămaţii", jalbe colective probând că „bătrânul Dumnezeu nu ne-a mai călcat Bărăganul" *(Plângere către heruvim)*, iar într-o suavă *Nocturnă (à la Debussy)* „umbre de îngeri dorm pe argint".

Însă poetul, „lunatecul domn“, e un vitalist, un frenetic, un voluptuos chiar, ispitit de „carnea vie a pământului“. Presiunea acestuia excedează : „Avem carne ce de prea mult sânge crapă, / Dar carnea și sângele nu ni se fac duh...“ Constatarea din *Plângere către heruvim* se regăsește analog, de repetate ori, în lamentații convergente. Din patimile cărnii rezultă „rășina unui suflet ce-i gata să ia foc“ *(Trista minune)*; salvarea reclamă interdicții, canoane greu de urmat, utopice : „Nu asculta la carnea trudită de plă- ...ere“, de „arzuia carne dolofană“, de „ceaslovul cărnii“ ! Ardențe ...esciene stăruie într-o *Elegie*, târzie reculegere în amintirea celei ce „trece prin ani“, neuitată : „Bălai ostrov de carne, cicladă răsfățată Pe fața-nvolburată a duhului de foc...“ Valuri de senzuali... ...pun sufletului șovăitor — contemplând „cerescul“ — „cal... Pântec“, „arcana coapselor de crin“, „zăpada cărnii“, „pomul alb ... cărnii“, „frânghiile cărnii“. Carne și Spirit — binom-obsesie ! Peste „zodiacul de vise“ freamătă universala iubire, „poruncitoare magică a firii“ *(Cartea de magie)*, sub a cărei lege căutătorul de paradisuri pierdute „sărută carnea până la oase“ ; în posedatul mistuit, „galopând“ în modul centaurilor „prin pâclele dorului“, scindat între Satan și „înalta Astarte“, cu „stelara ei carne, unică pe lume *(Arca răului)*, vorbește instinctualitatea. Concluzia e a unui ascet frustrat ; „Pe luntrea cărnii Evei plutești către abis“ *(Erga kai imerai)*. Există, totuși, o *lumină a cărnii*, care în fulgurații de eternitate sprijină imersiunea în absolut :

Lumina cărnii pipăi cu degete de orb...
(Fata din dafin)
Lumina cărnii tale mijea sub mângâiere...
(Deasupra sihlei de imagini)
Cununa cărnii tale îmi luminează scrisul,
Tristeți de înger peste păcatul mut în zori...
(Între reptile albe)

Atribuindu-i lui Shakespeare reacții ca acestea, în *Ultimele sonete* poetul va arbora o calmă efigie de cugetător, în spiritul noimelor eterne. Finalmente, carne și spirit par a-și găsi echilibrul, dacă nu acordul ; probă — sonetul 64 ;

Iar duhul, panoplie de foc, fără povară,
Stă-n carnea cu lumina așijderea surori...

Că structura de adâncime a poetului e a unui *homo religiosus*, perpetuu atras de orizonturi metafizice, ne-o spune singur, în menționata *Confesiune* despre experiențele sale lăuntrice : „Eu socotesc credincioșia o însușire organică, un temperament, o cristalizare organică a vieții noastre (...) Dacă am încetat uneori de a crede, am făcut-o liniștit, așa cum mi se întâmplă deseori să uit a respira, când sunt prea aplecat asupra unei lucrări. Dar numaidecât nevoia de aer îmi dilată pieptul, fără știrea și voia mea. M-am născut, cred, un tip credincios, organic credincios, și îndrăznesc să spun credincios chiar dacă nu aș fi religios (...). Pregătirea științifică, studiile medicale, cunoștințele de filosofie, și tot câștigul meu în celelalte domenii de cultură, artă, literatură, în loc să mă departeze, m-au apropiat de credință...“ Autorul de *psalmi*, sub impulsul celor argheziени, monologând necontenit, „chinuiește văduhul cu întrebări“, multe fără răspuns, dar știe că divinitatea, „singurul fruct oprit“, se întrupează în „zmeuri și în fragă“, ori lunecă pe „fondul umbrei“. Nu e loc pentru *tăgăduirea* sacrului, de unde acel *deus in nobis* însoțindu-l pretutindeni. În așteptarea revelației, *În pădurile de gânduri* panteistul aproape îngânând pe Arghezi, imploră : „Tu, Doamne, știi că-i bine și-i drept ceea ce-ți cer, / Nu zăbovi la umbra uscatelor păduri : / Trimite-mi un pâlc de îngeri, în spate cu securi“. Altă dată, în *Ecce homo !* — poziție similară : „Tu ești prea sus, lumina de la tine / Îmbătrânește ca s-ajungă pân' la noi...“ Tristețea celui în grea incertitudine, tentat de „starea dumnezeiască“, dar rămas în *lut*, pare fără leac, de aici, în *De profundis*, sugerarea unei duble mișcări : „Întregește-mă și întregește-te Doamne iar cu mine...“ În altă secvență *(În așteptare sub cortul pustiei)*, întrebările devin progresiv imputări : „Dacă la început a fost cuvântul, părinte, / De ce lumea n-a fost în gura ta o vorbă fericită ? / Ce mi-a rămas din alianța cu tine ? / Eu m-am jurat pe lut, tu pe cer./Nici unul legământul nu și-l ține — / Tu te-afunzi în nori, eu în humă, și pier...“

Conștiința solitudinii „în tot pământul“, mirajul unei „luminări în sine, mai pură ca iubirea“ *(Babel)*, setea de „spirit pur“ *(Horeb lăuntric)*, de urcuș „pe spirala duhului“ spre „cerurile minții“ *(Spirala)* sunt tot atâtea fețe ale condiției umane, în relativitățile ei perpetue. Teocentrism de o parte, scepticismul unui modern de alta, iată dimensiuni relevante, citabile în *Iubirile noastre*, *Așijderi crinului*, *Te-aștept : intră*, *Prăpastia*, *Povara*, *Vorbesc și eu în dodii*, *Norul*, în numeroase postume din *Clepsidra*.

Ieșirea din milenarism pentru a scruta eternul e problemă de verticalitate, de ascensiune în spirit, iar concluzia din amintita *Confesiune...*, reia, la modul pasional, ideile unor Péguy, Rilke, ori Claudel, fără a omite sugestiile patristice. În *Cuget profan* citim : „Dumnezeul altor lumi se coace în gândul înalt", însă grevat de limite, privitorul șovăie. Unde e „îngerul cel mare", cel care să ridice „lespedea de pe mormânt" *(Dezlegare)*, înlesnind astfel transgresarea ?!... La nivelul privirii voiculesciene plate, orizontale, intervin, în chiar etapa „angelică", reprezentări în felul hagiografiei populare, în desen simplificator, ca în icoanele transilvănene pe sticlă. În stilizare dezinvolt-apocrifă, sacrul e apropiat sistematic basmului, imaginației elementare, uneori cu tente familiare. *Dumnezeul copilăresc* e, prin urmare, un „bătrân boier / cu barbă albă, gros și cam pitic..." Personaj „abdicat din funcția divină" — cum ar fi spus Arghezi ! „Ieșea din casa mare cât un palat, / Scoțând nori de fum din pipă, / Îmbrăcat într-un halat / Cu mâneca lungă cât o aripă, / Și zvârlea spre albii porumbei / Boabe aurii de mei..."

Întocmai ca în povești cerul coboară, încât pământenii, nestingheriți, privesc spre omul adamic. Nu sfințenia e caracteristică perechii paradisiace din *Versuri pe tabloul unui primitiv*, ci instinctualitatea ingenuă. Pe un *Petec de frescă veche*, mioare, gazele și alte dobitoace dormitează în pace lângă „lei lungi" și tigri ; de plictiseală, niște „câini blegi" nu mai latră. La vederea Evei, apariție „smălțată", / cu flori, cu fragi, cu mere toată", o Evă „suie, arzuie, tulburătoare", somnolenții lei nu mai cască ; lepădând toropeala celestă, dintr-o dată fiare și centauri se reped s-o admire : „Îngerii se coborau ceată / Să-i cânte laude-n cor. / Albă, goală, nerușinată, / Eva zâmbea galeșă tuturor, / Inima paradisului începea să bată..." Raiul se mută, uneori, în singurătățile munților natali, iar îngeri invizibili îl împrejmuiesc cu lauri. Zei travestiți, atemporali, divinități creștine și oameni își împrumută măștile unul altuia, în stilul vechilor cărți populare. Aerul laic din *Isus din copilărie*, mai subliniat încă în *Cheia de aur*, sare în ochi : „Aveam cunoscuți și prieteni toți sfinții din cer. / Isus mi-era ca frate-miu ce doarme-n copaie ; / Îl născuse mama în tinda de lângă odaie, / Culcată, ca Maica Domnului, pe-o mână de paie. / Acolo mai erau adăpostite două oi bolnave, / Un vițeluș cu picioarele slabe..." Un alt scenariu, *Târlă*, datat 1959 (mult după *Poeme cu îngeri !*), se înscrie în știuta grafică naivă : „Baciul Isus și apostolii ciobani, / Scârbiți de slava ce-o dau vieții vecii, / Au pogorât, ca-ntr-alte mii de ani, / Să pască oile, măgarii și berbecii..." În limbaj profan identic, în preziua Paștilor, la Ierusalim, copii flămânzi de ajunare scâncesc ;

un personaj biblic anonim oprește „casapii cu mieii de vânzare", tocmindu-se strașnic ; în scopul *Pregătirilor de cină*, Ioan „pleacă la apă cu vasele de toartă", iar Petre ascute cuțitul „pe gresii". La fel de profan, *Orbul* tămăduit dojenește pe Isus : „De ce mi-ai deschis iar ochii de tină, / Văd lucruri, dar nu zăresc lumină..."

RELATIVIZAREA OPOZIȚIILOR. — Melancoliile pillatiene stau pe transparențe și decorativ ; ale lui Voiculescu presupun o anumită vârtoșenie, de aici în simbolistica formelor sugerând *coborârea*, mai precis în contactele cu *lutul* sau cu *huma*, motive de revigorare. Poet al muntelui sacru, în prelungirea oierilor mioritici, Voiculescu e un chtonian, un energetizant chiar ; contemplatorul șesului dunărean opune, în fapt, orelor astrale, fluide, sentimentul implantării în certitudinile alor săi, de demult. Într-o piesă antologică, *Pe decindea Dunării*, senzația de înaintare în spațiu, mai exact de coborâre lentă pe un „drum fără hotar", (ca în *Bărăganul* lui Arghezi) reprezintă o *descensio ad patres*. Impresia de solitudine existențială, starea de suspensie, de fracționare aparentă, se pulverizează cu fiecare nouă secvență. Un suflet „ațipit" în care pâlpâie vestigii arhaice, un „chervan cu coviltir" (simbolizând lentoarea) lunecând printre „triste miriști și ciulini", acestea se înscriu în ritmurile eterne : „În tot câmpul nici un fir nu-i verde / Mișcă vântul albe colilii, / Drumul lung în zări se pierde / Sub un cer de mari melancolii..." Linearitatea orizontului, odihnitoare, exercită asupra omului din chervan un influx tonifiant :

Când deschide ochii, vulturește,
Peste roata zărilor năprui,
Inima-i se umple-n piept și-i crește,
Parcă șesul, tot, ar fi moșia lui.

„Foaie verde firul pelinițiî"...
Cântă cărăușul cătinel
Și, treziți, cu el o dată cântă sciții
Ce-au trecut cândva prin stepă, ca și el !...

Iubirea, elan tânjitor-ascensional, și uitarea, mod inerent al declinului, duc, în *Despărțire*, la temperarea contrariilor, la un învăluitor extatism, anticipând parcă ritualul din *Ultimele sonete*. Stratul sonor reproduce întocmai melosul arghezian din *Oseminte pierdute :*

Când fâlfâiși năframa în albul steag al mânii
Se oglindea amurgul în apele fântânii ;
Alături, săgetată în inimă de frică,
În clipa despărțirii gemu o turturică,
O rodie necoaptă căzu, de vierme roasă,
Crăpând, înăbușită de iarba somnoroasă
Și, trist, pe poarta serii spre umbrele pieirii
Ieșea, pălit și rece, luceafărul iubirii,
Trecând ca peste-o rană, pe-un vânăt cer ca fierea...

Cu timpul, acordul dintre viziune și expresie, un sincretism favorizând plasticizarea elementelor revelatorii, se conjugă cu tendința de a imprima dicțiunii mai dense un pliu întrucâtva sentențios. Cutare strofă din *Pădurea* are concizia unei splendide definiții, relevând sugestiv mișcarea eternă „O frescă luminoasă și dulce-n primăvară, / Un mare triptic vara, și toamna un panou, / În friză de zăpadă schimbată iarna iară, / Pădurea e de-a pururi același — alt tablou..." Poet al feminității exuberante („capcană caldă, năvod cu dulci momeli"), personalitate intens veghetoare, cu nostalgia paradisului pierdut și în același timp un jubilator, dând prezentului partea ce-i revine, Voiculescu e, în multe pagini, un imagist remarcabil. Concurează, uneori, s-ar zice, cu Pillat din *Poeme într-un vers* :

Pioși curg munții limpezi îngenuncheați în pini...
(Erga kai imerai)
Suiau pe zidul lumii luceferi de zorele...
(Deasupra sihlei de imagini)
Întinde toamna-n slavă lungi funii de cocoare...
(Vinul lumii)
Cu aur scrie toamna antologia țării...
(Antologie)
Vin zimbrii de zăpadă năvală în odaie...
(Sonata iernii)

Nu arhetipul înțepenit dă tonul în cele mai reprezentative poeme, căci, deși marcate de duhul începuturilor, ori de gândirea mitică, ele sunt cam tot atât de departe de tradiționalism ca și cele ale lui Blaga. În piscuri reci de „piatră și floare" *(Grai valah)*, veghează mitic „strămoșii de aur" ; jos, într-un Bărăgan „dospit de visare", e sălașul *Hoților de cai* — motiv de pseudo-baladă în desen modern, demn de tumultuosul Esenin :

Cât o șură aprinsă iese luna-n șes.
„Hii căluții tatii, hii la drum întins,
Pân-acuma nimeni urma nu ne-a prins.

Lăturaș, bălane, goană la ceatlău,
Că te paște biciul, ceasul tău cel rău.
Nu v-am scos din grajduri, noaptea, să vă plimb,
Telegarii tatii, vreau doar să vă schimb :
Ducem toți o vreme viață de soboli,
Și-ntr-un târg departe vă prefac în poli.
Dracul ne-o cunoaște colo în oraș.
Șargul schimbă părul, eu mă fac geambaș !
Hii, cârlanii tatii, hii și hai și hai,
Trageți la limanul hoților de cai.

Ies hoțește zorii și ne prind în drum.
Zor, s-ajung bordeiul cu parmaci căzuți.
Și-o-nghiți pământul caii nevăzuți.
Larg e Bărăganul, Doamne-ți mulțumim,
Hai, căluții tatii, să ne mistuim !
hii și hii și hai
bieții hoți de cai !..."

Oricâtă culoare pune poetul în unele texte (în genere tonuri calde, aur, galben, purpură, rugină), cromatica autumnală, bunăoară, e prilej de interiorizare, nu de pastel : „Atâta aur nu mai poți să-n-duri (...) /, adie sumbre-arcușuri pe păduri..." Spațiului exterior îi corespund — în *Făurăria toamnei* — tristeți lăuntrice, la confiniile resemnării : „Cu aur peste jafuri și aur peste moarte, / Stau sufletele strânse, bătrâne palimseste..." Nu o dată, în substanța metaforelor intră elemente intelectuale plurivoce, forme satelite vechi și moderne ; munții sunt imense „mausolee", toamna varsă peste țară „a ei metalurgie" ori pune „argint brumat pe domul pustiilor podgorii". Ca într-un celebru tablou de Gauguin : „Iubitele scot sânii, dulci poame de lumină..." Contemplatorul din *Iarna în odaia cu scoarțe oltenești* însoțește imaginar „caii verzi ai verii" pe câmpuri „de-un sălbatic roșu-mpărătesc" ; alături cerbi și flori, ori un brad uriaș, „gătit cu rece aur de amurguri".

Funciarmente moralist, necopleșit însă de evlavie, natură binară, polarizând între „albăstrimi de gând" și prăpăstiile Gheenei, până la *Poeme cu îngeri* poetul era tentat de personificări în notă neoclasică, între ele Soarta, Urâtul, Trufia, Azurul, Veșnicia, Visarea și celelalte. Începând cu *Urcuș*, reveriile păgâne pillatiene sunt și

ale lui Voiculescu, navigator spre un *Tărm pierdut* care la el devine *Țărm clasic*, peregrinând printre zeități și frontoane căzute, meditând la ruina vremii ori imaginând o *Vânătoare mitologică*. Încorporabile în categoria notațiilor helenice gen *epigramma*, sunt cele unsprezece *inscripții* din postume *(Inscripție pe fântâna lui Narcis, Inscripție pe un pat antic* ori *Inscripție pe o frunză de viță...)*, inclusiv comentariile despre *Orfeu, Hermes, Daedal, Icar, Ariadna*, în majoritate sonete. Nu la acestea, saturate de poncife și convenții, ci la *Helada* „radioaselor idei" trimitea Tudor Vianu, căruia orientarea poetului spre clasicism îi apărea „ca termenul unui triumf, ca o înălțare peste durere", ascensiune în lumea platoniciană a esențelor. La maturitate, de mult captivat de incandescența *ideilor*, Voiculescu medita la „o poezie lucidă și abstractă — cum îi dezvăluia epistolar lui N. M. Condiescu (1937) —, cu imagini din lumea spirituală..." Poetul de tip laborios, veritabil *poeta artifex*, nu disprețuiește deloc harul, dar, asemenea lui Arghezi, se pronunță pentru o limbă „mereu lucrată, intelectualizată cu orice risc"; logica nu e cu „cei ce vor să o ție în loc, să o păstreze, cât ar fi de îmbălsămată, ca pe niște moaște neatinse". După *Urcuș*, motivelor antice li se suprapun altele, *Genoveva, Tristan și Isolda, Michel-Angelo, Villon, Beethoven, Debussy* —, figuri dintr-un larg evantai alegorizant. Prinde consistență un limbaj catifelat, cu virtuți melodice *(Sonata iernii, Sonata morții, Nocturnă)*; o *Alborada* — termen hispanic, totuna cu *aubade* ori *cu bella mattinata* — reactualizează galanteria trubadurescă.

Profilul poetului din *Autoportret romantic* (la 67 de ani) respiră o nobilă serenitate. Trebuie spus că totul, aici, e majestuos :

Mi-am făurit o bătrânețe bravă,
Cu părul alb ca faldul unui steag,
Cu crângul bărbii țarcuind șirag,
Un chip uscat de pajiște firavă.
În pieptul liber, bântuită navă
De al talazurilor vălmășag,
Port încă sus, ci tot mai lângă prag,
O inimă, răcită, dar de lavă...

ÎN RITM CU SHAKESPEARE. — De la *Poeme cu îngeri* până la *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare* (în traducere imaginară de V. Voiculescu), eroul trece sinuos, divers ademenitor, printr-o etapă oarecum întrebătoare, ulterior contemplativă,

prin alta discret senzuală, pentru ca finalmente, stihie glorioasă devastatoare, să se echilibreze cu furoarea adorației. *Cântec nostalgic învăluitor*, iubirea-ecou din *Amintiri* reiterează o reverie de D. Anghel : *Moartea narcisului*; aceeași desfoliere simbolică, același timbru elegiac surdinizat („odaia tânjitoare", oglinda mută, umbra, foile mâhnite, petalele scuturate), aceleași combinații, permutații, regrete și analogii afective, neatingând însă prestanța în rafinament a modelului : „Cum s-a trecut, plăpândă, amintirea / Iubirii noastre, tocmai ca o floare / Ce-ntr-un pahar își plânge strălucirea / Uitată-n colțul mesei, unde moare..." Reproșului cu tente eminesciene din *Strofe pentru o fată*, destinat celei „albe și nepăsătoare", „suflet înghețat", i se asociază în modul lui Blaga reflecții marginale, mirări și replici prefigurând, în planul semnificațiilor, *Ultimele sonete* : „Carnea ți-e de suflet, sufletul de carne, / Unul și același sloi, de ce să-l rup ? / N-a-nceput în aburi gheața să se-ntoarne, / Albă, numai suflet, suflet încă trup !..." Ascensiunea spre spiritual, spre decriptare, e în conflict cu solicitările tulburi ale „cărnii", de unde, într-o secvență helenizantă, deplasarea vederii dinspre perfecțiunea statuară a *Bacantei dansând* spre „alba colivie a coapselor mlădii..." Puritățile căutătorului de îngeri, ispitit de extreme, alternează cu „prăvăliri" în noaptea instinctelor primordiale ; peste memoria sărutului din „zilele dintâi" *(Iubire îmbătrânită)*, în *Destin* se aprind flăcări acaparatoare, într-un spectacol de forțe irepresibile, reluat în alt ciclu —, *Urcuș*. În contrast cu „îngerii de mătase", într-un *Cântec pentru dezbrăcare* prevalează „visteria trupului", aliaj de „carne" (afemer) și „eternitate" ; coapsele femeii, „liturghier de viață și de moarte", scriu „rotunde legi", ființa ei fiind „miez de adevăruri dulci".

Reticențele, sfiala, preceptele creștine sunt momentan uitate, poetul călcând semeț peste „nori și îngeri" pentru a ridica la nivel mitic „cerescul pântec, cald", „lacteea cale a pulpelor", „zodiile gleznelor subțiri..." Și în *Fata din dafin* (titlu preluat de la D. Anghel), triumful e tot al cărnii, motiv de transcrieri în materie plastică, de reprezentări vizând „ceara dimineții", făcliile „coapselor", „genunchii candizi". Sentimentul e subordonat senzației : „Te dezgolesc și-n brațe îți strâng rotunda noapte, / Lumina cărnii pipăi cu degete de orb. / Și mâna, ospătată cu sâni, culege șoapte, / Tot trupul cu migală de mângâieri să-ți sorb..."

Pe o imagistică frustă, inaugurală, — se sprijină conturul partenerei, ale cărei întrebări din *Se roagă iubita*, poem de remarcabilă profunzime, au grația celor eminesciene din *Floare albastră*. Același cadru de intimitate paradisiacă, aceleași atracții spațio-tem

porale“, zări aburite, simbolice urme de cerbi, „curcubeie mari de foi“, „zdrențe de lumină“. Și nu în ultimul rând, ca noutate, instalarea în muzică, supremă modalitate de inducție emotivă :

Pe suflet chiciuri se abat
Și-i vânt, ca sus peste muncele,
Când sună-n noi și-n văi se zbat
Păduri de vechi violoncele.

De ce să pleci ? Numai de-aici
S-aude-a limpede cântare :
Ajunge ochii să ridici,
Și-un plai de aburi curge-n zare...

Altfel decât în mai vechea-i poezie descriptivă, plasticizantă, solară, funciar constatatoare, limpezimile lasă loc misterelor existențiale, meditației subiacente, axate pe antinomii. Tentat de arhetipuri uitate, de forme ale gândirii mitice, poetul cu lecturi moderne are aerul unui reflexiv pasional, la care Dumnezeu și Diavolul se înfruntă în eternitate. Antinomiile se verifică, de altminteri, și în materie de simbologie : de o parte demonicul și angelicul, forțele brute, *lutul, sloiul, păcura, jăraticul*, de alta angelicul, lumina și aburul, străveziul și vraja. Nimic de invidiat la *Androginul* din *Întrezăriri* (1939) — „cumpănă-ntre suflet și-ntre carne“ —, personaj amintitor de Platon din *Banchetul*. Lucrurile se lămuresc în alt poem : celui ce zămislește „numai cu mintea“ i se opune pasionalitatea mistuitoare din *Tristan și Isolda*, văzută ca modalitate a completitudinii, fapt ilustrând în subtext opțiunea pentru o erotică sacralizată, mereu întemeietoare de viață, răscolitoare, totală, absorbantă. Preparații nedeliberate pentru *Ultimele sonete* fuseseră, în fond, diverse poeme (*Între albe reptile, Crăiasa de zăpadă, Fecioară, Cartea de magie*), alegorii și litanii, nu în transpoziție shakespeareană „imaginară“, dar bătând afectiv spre marele Will. Că poetul modelează distinct, potrivit propriei viziuni, părând totuși „shakesperean“ până și într-o parafrază *Dintr-o cântare a cântărilor profană*, faptul se explică prin apelul la metafore subiective reluate obsedant, aceleași în *cântarea* menționată și în *Ultimele sonete*... Lectorul care, implicat, urcă din treaptă în treaptă până la *sonete*, descopere surprins în profana invocare un „shakespeareanism“ difuz, vaporos :

Luceafărul își caută pereche
Și carnea spațiilor tremură... M-auzi,

Iubita mea, grădina lumii-ntregi ?
Plâng, surghiunit din veșnicul mister,
Sunt șarpele, vin vraja să-mi dezlegi,
Mi-e dor de *fructul sânilor din cer*.

De *caldul pântec — soare-n înălțimi —*
Zămislitor a tot ce este trai,
De *coapsele stând, mândri heruvimi*...

Imposibil de prins într-o unică formulă dubla proiecție poetică din *Ultimele sonete*, în aparență shakespeareene, dar propulsând, în subtext, experiențe personale, implicând o particulară vibrație lirico-filozofică față de metamorfozele erosului. Reprezintă oare aceste sonete doar o modalitate de intertextualizare ? Furnizează ele „un caz de *mimetism liric creator*“ ? Formula propusă de Vladimir Streinu e cert improprie, faptul de a *mima* presupunând neapărat presiunea unui model. Că, „umil“ și „smerit“, autorul tălmăcirilor *imaginare* se consideră o „biată gâză“, aceasta nu-l împiedică să numeroteze cele nouăzeci de sonete *à la manière de* în continuarea celor 154 ale lui Shakespeare însuși. (Un Wylliam Boyd dăduse o continuare a *Confesiunilor* lui Rousseau : *Noile confesiuni*). Declarația lui V. Voiculescu din sonetul final trebuie ci-
tită ca gest de supremă modestie, de lepădare de sine chiar : „De-am
tălmăcit cu umbre lumina ta regească, / De lacrimi, ca și ochii,
mi-s versurile ude. / Te-am îngânat ca pruncul ce-nvață să vor-
bească...“ În linia modelului se manifestă la el modurile de pano-
ramare, pasionalitatea în crescendo, de la dorință și tandrețe până
la frenezie și voluptate, reacții perene în fond, existente în poe-
mele vedice și în vechile drame eline. Accente prerenascentiste
ori vădit elizabethane se combină cu impulsuri romantice, făcând
ca extazul, adorația și melancolia, sfielile și exaltarea să fuzio-
neze într-o mitologie deschisă. Asistăm la demontarea formelor
shakespeareene ori mai vechi și, totodată, la resistematizarea lor,
de unde acel *ca și cum* generator de ambiguități. Ecou al suges-
tiilor primite, *Ultimele sonete* sunt deopotrivă incandescențe ale
memoriei „tălmăcitorului“ și proiecții obiective în universal ; de-
monia iubirii, reacții extraconștiente, aluzii fiziologice, toate se
purifică în perspectiva Morții „suverane“, motiv de melancolie
transparentă. Mai exact de patetism, moderator al tragicului !
Nu numai teatrul lui Shakespeare denotă contacte cu spiritua-
litatea italică, dar și repertoriul de *Sonete*, în centrul cărora stă
o *doamnă brună* („dark lady“ sau „black lady“), răpită lui de un
Henry Wriothesley, conte de Southampton, fost amic și admirator.

Lovitura, generatoare de sfâșieri, e dintre cele ce vor fi înlesnit contacte cu Dante și Petrarca, ale căror iubiri, evoluând spre resemnare, sfârșesc în elegie, *sonetele* lor lăsând o trenă de iluzii spulberate. Numai douăzeci și cinci dintre sonetele shakespeareene erau consacrate „smolitei doamne", grosul lor (125) având ca ipotetic destinatar pe menționatul conte de Southampton, protectorul de odinioară, sau poate pe un William Herbert, conte de Pembroke (lămurea Dan Grigorescu); însă în *Ultimele sonete* raporturile se inversează, încât profilul în filigran al rivalului uitat nu reține atenția.

Investigații savante au stabilit *ce* și *cât* datora genialul britanic modului mitizant dantesc din *Vita nuova*, ori privirii mai pământești a lui Petrarca din *Canzoniere* (mai precis, din al treilea ciclu), acesta din urmă opunând alegorismului medieval, fără sânge, drama morții reale, regretul, conștiința păcatului. Implantarea lui Voiculescu în universul liric shakespearean constituie, în esență, un act de complicitate multiplă apropiat aventurii, nu aservire. Caracter vivace, uneori clocotitor, în paralel reflexiv și descumpănit, masca de autor de *sonete închipuite* nu-i ascunde personalitatea reală. Alt ethnos, alt ethos decât la Shakespeare, altă psihologie subiectivă! La peste trei secole și jumătate de la sonetele acestuia, la destul de mult timp după veacul romantic, alt câmp tensional... În sfârșit, la Voiculescu, afiliat creștinismului bizantin, relația corp-spirit răspunde altei ordini interioare decât la anglicanul Will. Prologul la imaginara „traducere" voiculesciană, un fel de *captatio*, dar și autobiografie fugară, se alătură, ca fond afectiv, cunoscutului *Testament* din fruntea *Cuvintelor potrivite*. Simbolizare a Frumuseții devorante, personaj-sumă, Iubita din *Ultimele sonete*, fără rezonanța real-istorică a înaintașelor Beatrice și Laura, ascultă asemenea *domniței* argheziene „epitalamurile" celui trudind cu pana:

Strămoșii-mi, după nume, au învârtit țepoiul,
Eu mânuiesc azi pana de mii de ori mai grea...

Retrăgându-se din timpul prim, al pasiunii contrariate, într-un timp secund, al meditației privind spre etern, făcând din iubire pretexte de retrospecție și filozofare, un Voiculescu vârstnic — între șaptezeci și șaptezeci și patru de ani — caută în finitul măsurabil, în clipă, infinitul. Motiv de observații nuanțate, dacă nu inedite cel puțin de o solemnitate care le înnobilează... Timpul concret, calendaristic, se ofilește-n noi — „ca floarea-n glastră"

—, fenomen atenuabil prin eros: „unica vecie dată nouă..." (29). Dacă iubirea conferă temporalului virtuți imensifiante („Mi-e o viață clipa în care mă privești...") —, „Eterna Artă" smulge „tăriei verbul de dincolo de fire", singurul sortit să dureze: „Când aur, slavă, rugă cad (...), / Eu te răscumpăr morții cu cântec și visare..." (56). Fără să disimuleze drama, jocul *de-a v-ați ascunselea* din *Ultimele sonete*, sub o dublă pavăză, una a Iubirii, alta a Poeziei, sugerează, diferit de cel arghezian, salvarea prin creație: „Sunt psalmii mei de taină, o rugă necurmată, / În ei am pus Iubirea lângă Eternitate, / Să lupte cu vrăjmașul destin îngemănate..." (22). Considerații intelectuale invadează sonetul 48, poate cel mai caracteristic în acest sens din toate:

Iubirea mea se-ntinde în timp, a ta în spațiu;
Tu patima-ți împrăștii pe-un câmp fără hotare:
Amici, cai, paji, canalii, femeie, câini, prinți... n-ai sațiu!

În dragostea mea, veacul abia-i o sărutare. (...)
C-un vers ți-așez icoana în piscuri de milenii (...)
Durere, soartă, moarte sunt partea celorlalți,
Deasupra lor, prin mine, transcenzi și te înalți...

Ideea transgresării prin intermediul artei, existentă la Petrarca, făcuse obiectul unui poem mai vechi (*Te înalț*), în care „femeia goală", gingașă „zeiță", prefigura „tiparul formelor eterne..." Supus dualismului carne-spirit, implacabil, meditativul vrăjit de „suava lege" întârzie în constatări depresive de tip aforistic, pe un fond de tristețe universal-umană:

Iubirea, cât de pură, tot cere-o ispășire,
Chiar între om și îngeri *păcat e socotită.* (40)

Iubirea ni-i sfințită de marea-i înălțime,
Ne urcă la lumina eternelor dureri. (18)

Transfigurați de-un fulger de viții, dăm lumină,
Și dintr-o curtezană croim ușor o sfântă:
Iubirea-i scurta noapte în care totul cântă.

Dar demonul e-alături și râde în surdină —
Mocirla cărnii noastre răsfrânge cer și stele,
Plecați să le culegem, în ea ne scufundăm. (84)

De o parte iubire sacralizată („Te-mbracă frumusețea în sacra ei armură"), de alta profanul *animus* însingurat, trezirea în melancolie, o stare morală trenantă, o bipolaritate apăsătoare, adversă uitării de sine. Sistematizându-se într-un topos lunecos, „harul"

și „prihana“, purul și impurul, Paradis și Infern își răspund în ipostaze nenumărate, într-o perpetuă *coincidentia contrariorum* : „Și-ademenind lmina cu îngerii-ți perfizi, / În iadul tău tragi cerul și astfel mi-l deschizi...“ (17). Repetate variațiuni pe aceeași temă anunță dilemele : „Iubirea este geniu : cum poți s-o pui în frâu ?“ (63). Ori : „Tot timpul disperarea mie mi-a fost lumină“ (70). „Iar scriu iubire ! Iartă... citește disperare !“ (56). Cel mai tentat de asociații opozitive dintre contemporani, după Arghezi, e, fără greș, autorul *Ultimelor sonete*, la care oximoronul — *dulce eșafod, candid plin de vițîi, alba-ți demonie, gerul voluptății, negrul lapte* — traduce perpetue modulații de flux și reflux, tot felul de reacții „cu unduire largă“. În spiritul citadinului shakespearean din cei vechi, al opticii vizând joncțiunea exprimatului cu inexprimatul, se succed analogii după analogii, câmpuri vibratile destinate plasării în mitic. În depărtări aburite, într-un tunel al timpului, apar argonauți, sirene, hesperide, „ciclopeene ziduri“ ; implicat în fabulos, întârziind în originar, ochiul descoperă semne mnemonice, figuri luminiscente ori divers-pitorești (Zeus, Apollo, Prometeu, Ariadna, Argus, Dedal, Bacchus, Narcis, Hercule, Paris, Typhon), altele ținând de spații biblice (Adam și Eva, Lazăr și Magdalena), de codrii Libanului.

Orice pătrundere dincolo de tangibil e prilej de uimiri, act de inițiere în mister, fapt pentru care, în *Ultimele sonete*, „geniala“ „atotcuprinzătoarea“ feminitate cheamă frecvent spre zări interzise. E vremea explorărilor ipotetice, a stărilor labile, a meandrelor cunoașterii :

> *Lapislazulii lumii sunt toți în ochii tăi (...)*
> *E mâna ta în cer ? Sau prima rândunică ?*
> *E tremur lung de pleoapă ? Ori gingaș flutur viu ?*
> *Bob roșu de măceașă mi-ntinde gura-ți mică,*
> *Trunchi zvelt de măr cu roadă e trupul tău mlădiu...*
> *Și înțeleg prin tine acum întreaga fire...* (88)

Pentru privitorul de rând, profilul astfel idealizat nu iese din rețeaua aproximărilor : e ca bătaia aripilor unei păsări în zbor, cu linia lor niciodată fixată. Culori din bogata „paletă de curcubeie“ a pastelistului reconfirmă, la autorul *Lostriței* și al celorlalte povestiri neguroase, atracția celuilalt pol —, al luminii :

> *Domniță a grădinii cu merele de aur,*
> *De-acolo ți-ai luat cânii de mândră Hesperidă ?*
> *Și verzii ochi atlantici, din ce pierdut tezaur ?*

> *Și părul tors din noapte, somptuos ca o hlamidă ?*
> *Eu singur îți știu taina când lung ți-alin aleanul (...)*
> *Visez că sunt Hercule și iar despic oceanul...*

Multiple moduri de invocare imnică sau alegorică se reduc, în cele din urmă, la trei categorii. Una dintre acestea e nostalgia. Depărtarea, absența celei dorite e „înc-un adaos la iubire“ ; teama, de asemenea : „Ea însăși s-a adaos la dragostea dobândă...“ La rându-i, adorația circumscrie o altă categorie, cea mai amplă, în halourile ei încrucișându-se sublimul, exuberanța, sacrul, pateticul, fervoarea, infinite nuanțe transfiguratoare. „Ți-e locul între stele !“ —, iată concluzia, ecou amintind finalul *Paradisului* dantesc. Ritualul nu slujește însă ridicării la celest, dimpotrivă : „Ca într-o liturghie slujită-mpătimirii, / Cerșeam extaz cu aripi de flăcări și eter, / S-ajungem ipostaza de spaime a iubirii“ (52). O a treia categorie, cu accente paroxistice, probează că poetul nu e numai spirit, de unde „ocări, blesteme, imnuri“, sub steaua disperării : „Să te câștig bat cerul și iadul, nemurirea, / Rup aripile vremii și — demiurg rapsod — / Sub tine-mi pun cerbicea, chiar de mi-ar fi pieirea...“ (63). Schema sonetului englez din epoca elizabethană, alta decât cea patrarchistă sau ronsardiană, comportă trei catrene cu rime încrucișate, urmate de un distih, acesta aducând, de regulă, o viziune sintetizatoare. De remarcat, de asemenea, tangențe cu alexandrinul romantic, de 13—14 silabe. La vârstnicul V. Voiculescu, mișcându-se „tot timpul printre semnificații“, abundă sentenții, adagii, iluminări, felurite constatări ale minții, unele curat discursive. Și nu neapărat în distihul final. Note de vioară secundă, ele se salvează totuși de uscăciune datorită ingenioasei încadrări în economia întregului. Primul catren sună o dată ca un raționament, ca un enunț obiectiv : „Perechea este țelul, porunca sacră-a firii : / Stârniți de ea, vulturii se caută prin spații, / Delfinele iau marea-n piept, să-și afle mirii, / Chiar stelele în ceruri se-njugă-n constelații...“ (10). Observații cu subtext etic sau subliniat filozofic, uneori conceptuale în felul lui Vlahuță ori Cerna, au partea lor : „Sămânța nemuririi, iubite, e cuvântul. / Eternul se ascunde sub coaja unei clipe“ (15). „Sub încercări și cazne dă probe tari simțirea“ (12). Sau : „Nu tulburi apa dacă nu e noroi la fund...“ (74).

Anterior, N. Davidescu imagina în a sa *Roma*, din 1936, o *Inedită de Marc Aureliu*. N-a perseverat însă. Perioada dintre 5 decembrie 1954 și 20—21 iulie 1958, cea mai fastă sub raportul creației din biografia lui Voiculescu, instaura un „gen“. Uităm,

la lectură, distanțele dintre *realul* shakesperean și *imaginarul* voiculescian, seducător, pentru a percepe în absolut frumosul. Împreună cu ultimele *Poezii* ale lui Blaga, *Ultimele sonete* înscriu în lirica noastră erotică în totul un capitol de excepție. La vârsta la care Arghezi și Sadoveanu declinau, poetul sonetelor, perseverent, își construia capodopera. Miracolul prin care V. Voiculescu intră în categoria valorilor de prim-plan, e de a fi demonstrat, la sfârșit, disponibilități creatoare la nivelul unor rarisime disponibilități vitale.

Într-un expresiv portret de Maria Brateș (Pillat), îndărătul poetului cu privire calmă se profilează o cruce. În ultimii ani de viață, întemnițat fără motiv, martirizat, crucificat, Voiculescu era o efigie de schimnic.

LIMBAJUL CA PROVOCARE : ADRIAN MANIU

Întâlnit în compania lui Ion Vinea, apoi și în cea a lui Tristan Tzara, marcat de Baudelaire și Oscar Wilde, la douăzeci și unu de ani semnatar al plachetei de proze poematice *Figurile de ceară*, Adrian Maniu se mișca în paradox și insolit. Poza dezabuzat-ironică și-o va păstra, de altfel, în continuare. Micile snobisme, nevoia de aventură, reacții destinate să epateze, își asociau concomitent inocente veleități nobilitare ; fragmente din *Salomeea* apăruseră întâi în periodice (1915), sub semnătura Adrian *de* Maniu ! Nonconformistul, fostul colaborator la reviste de frondă *(Insula, Simbolul)*, credea deci că un scriitor e „un bolnav care nu își poate stăpâni artezianismul gândurilor și revarsă ediții de dureri prostituate întru hrănirea publicului..." Chiar dacă acestea erau opiniile unui schelet (dintr-un tablou straniu, cumpărat de la un anticar parizian), îndărătul lor se profila, lângă *paharul cu otravă*, poetul. Pretextul dialogului era în fond wildean, detectabil în *Portretul lui Dorian Gray*. Vizualizarea, plastica imaginii relevau în alte pagini nostalgii de vechi „zugrav" —, cu trimiteri la Rembrandt și El Greco. Într-o fântână părăsită foiesc salamandre : — niște „balauri mici, cu ochi de drac roșu — cu pielea umedă, pătată de armonia monotonă a bălțaturilor galben-roșcate, pe fond de smoală neagră" *(Primăvară sălbatică)*. Icoane șterse „îmbracă pereții cu nuanțe de aur rece" ; turnurile unui bătrân castel se desenează în brun pe albastrul cerului *(Alba)*. Că insurgentul modernist, frate al viitoarei pictorițe Rodica Maniu, e dublat, la început discret, de un explorator în arhaic, iată semnul unui mobilism *in nuce*. Metafore ostentativ prozaice, un senzualism multiform, etalări de pietre prețioase, în manieră simbolistă, o retorică minulesciană, o gestică apropiată farsei alternează, în *Poemele trupești*, cu tendințe afective ducând în trecut : „Vreau pe fonduri vechi de aur ca-n icoane bizantine, / să pictez în alb și roșu trupul tău...".

Proiectate pe fundaluri diafane, aeriene, așteptările, nostalgiile, melancolia se dizolvă în jocuri poznașe (*Poema mâinilor tale, Tisană sufletească, Primăvară futuristă, Convalescență fină*), lunecând într-o irealitate tincturată liric. Părul cuiva e „mult mai blond ca floarea blondă de pucioasă"; o fată e „frumoasă ca o stea de mare". Pe reliefuri sonore din Goga, se schițează un *Cântec la țară;* vin sub peniță elemente decorative, reminiscențe din basme și balade. Și nu e lipsit de interes că o *Rugăciune* din 1916, lansată în *Cronica* lui Arghezi-Galaction, era un *psalm* în stilul celor arghezieni, pe care-i anunță poate.

În momentul publicării, *Salomeea*, poem în opt părți, cu fragmente dialogate, a apărut unora drept isprava unui excentric. Asta și urmărea autorul: să șocheze!... Episodul biblic despre decapitarea lui Ioan (Iaokonan), din porunca tetrarhului Irod Antipas, inspirase — printre alții — pe renascentistul Bernardo Luini, pictor nu fără rezonanță. Prin *Herodiada* lui Flaubert, prin Huysmans, cu al său *À Rebours*, prin alții de asemenea, ca și prin compozitorii Richard Strauss și Jules Massenet, unul cu o *Herodiadă*, altul cu o *Salomee*, tema reactivează spectaculos. Pe scurt, la Maniu liniile grave se clatină sistematic, făcând ca tragicul să cedeze grotescului, artificiului ori parodicului; se ajunge la „Galgenhumor" —, la umorul din casa spânzuratului. Dogorit erotic de „limbi de foc", tetrarhul (părinte vitreg) așteaptă ca fiica Herodiadei să danseze; în optica lui Maniu, momentul în cauză declanșează o retorică barocă:

Să vie Salomeea,
Ca un șarpe târându-se spre strachina cu lapte,
Cu ochi de aur, în aurii inele,
Cu pleoapele de cerneală,
Cu tâmple înrămurite de vine verzi ca fierea,
Cu unghiile văpsite-n fapte...

Posesivă, capricioasă, refractară convențiilor, o Salomee vicleană vrea dragostea ascetului Ioan Botezătorul, și iat-o conjurându-l ori amenințându-l; exorcisme se adaugă: „Iese luna argintie / Ca un fulg de păpădie. / Scutură-te, luno,-n nori, / și însămânțează stele. / Când o fi la cântători / vine dragul vieții mele..." Lamentația celei izgonite de tetrarh, lovită de blestemul lui Ioan și simțindu-și sfârșitul, se înscrie într-un discurs ambiguu:

Tată, câinii tăi m-au gonit din curte
și slugile tale m-au scuipat,

O singură roabă a fugit cu mine.
Tată, nu-nțeleg de ce te-ai răzbunat
și nici pe cine.
Oare n-am dansat destul de bine
pentru ca să-mi dai mai mult de ce-ai jurat? (...)
Vreau urechea ta care-i atât de milostivă
și de mare,
să se plece, să m-asculte
cu plictiseală și-ndurare.
Aș cere pâine și două pastile de parfum...

Pare limpede că *Herodiada* lui Mallarmé a dictat împărțirea în *cântece*, inclusiv apelul la secvențe dialogate; propensiunea spre grotesc e favorizată însă de *Salomeea* lui Jules Laforgue, de unde, la Maniu, resorturi funambulești, tentația de a descompune un profil, o scenă consacrată, pentru a le reface apoi parodic. De la autorul *Moralităților legendare* provine ideea sub-titrării părților, încât modelul *Hamlet sau urmările pietății filiale* înlesnește la Maniu formula: *Salomeea — sau urmările unei proaste educațiuni*. Figuranți de tot felul, Marele Mandarin, Marele Maestru al Bibliotecilor, Păstrătorul Simbolurilor, clovni, muzicieni, cizelatori în aqua-forte devin la Maniu elemente de fundal, numindu-se Marele Îngrijitor, Măscăriciul, Vrăjitorul, Ucenicul. La o radiografiere atentă, se văd în dramoleta sa urme din *Salomeea* lui Oscar Wilde, poem de intensă vibrație dramatică (scris direct în franceză, pentru tragediana Sarah Bernhardt), percutante fiind detaliile de ordin vizual-cromatic, particularitățile ambientului oriental. Nopți cu lună semi-transparente, coifuri de argint, cupe de aur, parfumuri, migdali, mirt, chiparoși, păunii albi ai palatului, risipa de nestemate — safire, topaze, onicși, opale, ametiste, perle, crizolite, berile și celelalte —, erau exact în spiritul exoticului postsimbolist agreat de Maniu. Când aproape octogenar (mort în 1968), își marginaliza poemul, plasându-l la sfârșitul volumului secund de *Scrieri*, autorul își situa *Salomeea* în categoria unor *juvenilia*.

ORCHESTRĂRI ÎN ETHNOS. — Pământul, ancestralul, cultura populară, acestea acționează sinergic în tot ce întreprinde Maniu după primul război mondial, observație reclamând o paranteză explicativă. Titlul-program al volumului său din 1924, *Lângă pământ*, presupune subtextual aspirația agregării, mai precis a re-

înnodării contactelor cu ființa comunitară; semantic vorbind, gravitația spre *pământ* nu e, în fapt, o întoarcere la mentalități arhaice, la tipare consacrate, ci o reinterpretare a noimelor milenare, în eterna lor devenire. „Dacă nu ai băut apă din ulciorul care nădușește răcoare, dacă nu te-a plimbat căpița de fân cosit ce suie spre casă, trasă de boi care nu se mai văd sub namila încărcăturii, și dacă nu ți-ai tăiat cu sfoara felia de aur a mălaiului ca să-ți stâmperi foamea, cum vrei să înțelegi țara?" *(Început de vară).* În esență, orice tradiție fecundă se exercită în funcție de un context, de imperativele timpului în cauză, în special de disponibilități spre re-activism și aprofundare. Teatralizări semnate acum de poet (în colaborări diverse) — *Tinerețe fără bătrânețe, Fata din dafin, Meșterul* și altele —, impregnate de mitologie și legendă, implică, vizibil ori estompat, contacte cu spiritualitatea abisală. Vechile „incursiuni simbolistice", constata *Contimporanul* (1924, nr. 45), la apariția volumului, au devenit „simple amintiri și simple aventuri"; colaborator atunci la *Gândirea*, autorul rămânea „un inovator temerar al poeziei române, a cărei brazdă o adâncește și o răstoarnă a belșug cu fierul geniului său aprig și virgin..."

Faza de început a construcției de sine fusese îndeosebi una sfărâmătoare de clișee; la maturitate, propriu-i spirit de ordine se traduce printr-o ceremonialitate consonantă ființei etnice, prin mirări și căderi în rutină, prin sondaje și partituri ținând spre organicitatea de substanță. E momentul fast în care Arghezi, Blaga, Brâncuși, Enescu, fiecare din alt unghi, operează sinteze, topind, stilizând, eliminând și potențând, revitalizând și interogând, cu aspirații spre totalitate. Ca poet al timpului în mers, Maniu se vrea dimpotrivă un explorator al efemerului și al eternității, totuși el e mai puțin un meditativ cât un constatator, în ochii căruia ideea de tradiție pare mai degrabă o sumă a experiențelor succesive, lăsând drum deschis progreselor viitoare. Nu găsim la Maniu acuitatea filozofică a lui Blaga, profunditatea, dubiile, anxietățile, convulsiile și paroxismele acestuia, dar în textura *tradiție-modernitate* el aduce, asemenea altora, anumite sunete particulare, contribuind la impunerea unui nou profil de scriitor. Ironia sa, în fapt cu efecte în remodelarea limbajului, nu e numai o frână a emoției, ci și un mod al de-filozofării. Poetul amabil al lucrurilor pământești se mulțumește de regulă să privească, să descopere armonii și disonanțe, să descompună el însuși, să releve banalul și grotescul, lăsând altora și onoarea, și povara marilor întrebări. De aici, poate, aparenta detașare, deși viitoarele notații ale observatorului vieții

și morții, înregistrând drame și eșecuri, se integrează realităților grave; o lumină neistovită face ca tragicul însuși, atenuat, decolorat, convertit în cântec, să se incorporeze unei stilistici naționale, nu neapărat mioritice.

Neilustrând, nici acum, nici mai târziu, ortodoxismul „gândirist" în litera lui, imaginarul poetului tinde spre forme oculte, spre apocrif, în conotații sinuoase, de magie tulbure. Pentru elegiacul excedat, chinuit de a fi „singur în singurătate", o biserică în ruină, „inimă moartă", devine, ca în memorabila *Melancolie* eminesciană, o oglindă a sinelui lânced: „E cântec sau rugăciune ce simt acum? / E cântec sau rugăciune faptul că trec pe lângă zidurile dărâmate?..." Lângă o *Biserică neagră*, cufundată în „ceață", bântuită de duhuri, „se vaietă" un clopot straniu, „smucit de-un preot negru..." În spiritul fantasticului terifiant (cu ecouri din Poe), lumea din *Fata-morgana* recade brusc în noaptea începuturilor, de unde densitatea coșmarului, senzația de asediere, rostogolirile, clopotele rău-vestitoare, caii înspăimântați, lacurile de păcură, scorpiile și gușterii. În alt loc, o altă „biserică părăginită", un alt clopot, „dogit", se constituie în metafore ale iubirii ofilite *(Cântece de dragoste și moarte)*; la rându-i, *drumul*, denominativ figurând în titlul unui viitor volum, e un semn axial al înaintării în mister, un *topos* afiliat destinului. În chiar poemul titular, *Lângă pământ*, drumul, clopotele, oamenii „în zeghii lungi și rupte" sugerează ample deschideri în timp și spațiu; stele reci urmându-și cursa deasupra nămolurilor *(Alt cântec)*, drumul prin rănitul „suflet ascuns" *(Drum de sânge)*, într-o viziune cvasi-macedonskiană, întrețin miraje, temeri, mâhniri periodice. Stării de calm existențial îi convin momentele vesperale, când „boi mari", cu ochi „fumurii", îngenunchează lângă fântâni. În semitonuri schimbătoare, de amurg, un Maniu plasticizant, în consonanță cu Vinea, desenând „procesiuni de plopi", drumuri și fântâni, vite bălțate „rumegând tihnă", se ridică de la analitic la sugestia impresionistă sintetizatoare, notificând, bunăoară, că: *„Păduri, pământuri, și prundișuri coclesc sub cerul de aramă..."* De îndată ce văluri de întuneric obstacolează vederea, fantezia se complace în mister; la malul apelor nesondate, focuri nocturne „vestesc comori" *(Cântec sau rugăciune)*, jos *lângă pământ*, paznici și câini nepăsători dormitează, pe când „focuri blestemate scot limba pe comori..." Dar cât de interesat e oare Maniu de astfel de *Grundformen*, de arhetipuri? Oricum, nu în măsura în care ele îi țin în loc pe Blaga și Voiculescu. Aproape despuiate de aura vechimii, la Maniu funcția lor e mai curând de nuanță decorativă; nici vorbă, fără tenta-

ții de cunoaștere mitico-magică. La Blaga și Voiculescu fluidul poetic vine din adâncuri tectonice străvechi ; la Maniu, mai mult dinspre superstiții decât dinspre mituri.

Teoretic, poetul tânăr avea în vedere un lirism de tip nou, pronunțându-se în pas cu evoluția picturii pentru intelectualizarea emoției. „A gândi e a sfinți universul. Pentru cei vechi, peisajul nu avea însemnătate estetică, nefiind pus în această funcție. Tot ce e în jurul nostru, merită cinstea de a fi înălțat în vers. Și atunci, picăturile de sânge se schimbă în hostie sau răsărit. În artă peisagiul nu a intrat, decât când a fost intelectualizat. Un burghez nu simte frumusețea câmpului decât ca pitoresc, pentru că așa au afirmat-o scrisul și zugrăveala. Cele ce ne înconjoară nu au valoare până ce nu le legăm intelectual de suflet..." Idei ca acestea (*Cronica*, 12 iunie 1915) premerg cu un deceniu argumentele barbiene, dar peisagistul din *Lângă pământ* procedează cu destulă reținere, practicând totuși deschiderea, anticonvenția, linia slobodă ; nu forme caligrafice, pitorești, aduc peisajele sale, ci urzici, mătrăgună, ghimpi, sticleți zburând dintre spini, „ciori răgușite" ori vrăbii care „țipă în vișinii uscați". Nimic somptuos *Într-o grădină veche*, cadru în care Pillat ar fi vibrat elegiac, vizitat de amintiri. Exuberantelor raze li se substituie plante umile ori osândite ; concomitent, „ziduri dărâmate", stejari înnegriți, ecouri despre o domniță moartă compun o ambianță crepusculară descinzând din parcul romantico-simbolist. Spectacolul perimării lucrurilor mută atenția, în subtext, dinspre senzorial spre intelect ; materia traduce ruina timpului : „Pe flori coboară fluturi cenușe de amurg..." O *Rugăciune pomilor* care au „înfruntat zăpezile", dublet afectiv al *Balului pomilor* de D. Anghel, opune, totuși, ceturilor hibernale aurul unui alt anotimp, tablouri cu „poleieli fugare", un aer bucolic : „Vrăbii ciripesc dezmățate, / Și albina din argintul ramurilor / Umple pungi cu aur, la șold agățate..."

Despre relațiile lui Maniu, poetul, cu „artele-surori", revelatoare este această frază-credo : „Poezia trebuie să oglindească în vers adevăruri pe care le cucerește deopotrivă muzica, pictura, arhitectura..." (*Revăzând manuscrisul*). În sfera comentatorului de artă aveau să intre, pe lângă creația populară în diversele ei întrupări, gravura în lemn (*La Gravure sur bois en Roumanie*), pictori reprezentativi, de la Aman până la Tonitza și Iser, și, în proporții mai reduse, arta componistică, de la Anton Pann până la

Enescu și Jora. Prin Brâncuși (*Cioplitorul*), un „dac" punând o „credință aspră" în destinul său de premergător, îi vorbea unul dintre „sculptorii de geniu ai lumii". Semnificativ, Maniu din *Piatra, sticla, covorul* reacționează aproape la unison cu Arghezi din *Ars poetica* : „Dacă întâmplarea mi-ar fi hărăzit norocul să clădesc pentru oameni și gânduri locuințe, mi-ar fi plăcut să scriu covoare de piatră, alcătuind din cioburi, și lucitoare, și dure, povești, înlocuind cu drag cuvintele prin frunza sau mărgeaua pe care o crestează dalta. Aș fi ales din pietrișul râurilor acea paletă de culoare pe care o desprinde șuvoiul din adâncuri : sclipiri roșii, galbene, verzi, lumini albe lăptoase, ba chiar și pietre mai proaste în care scânteiază mica, întocmai stelelor dintr-o noapte sură..." Printre picături, Maniu a făcut și grafică de amator, ca mai înainte Baudelaire și Verlaine, asemenea unor Arghezi și Cocteau. Lui G. Călinescu poetul i se părea manierist" : „mai puțin preocupat de a reprezenta", cât de a avea „paleta, anatomia, contururile lui" ; pe scurt, „a găsi o deformație nouă a realității e pentru el a crea..." Imputarea, fără temei, surprinde, căci ce altceva decât *deformații* și îngroșări practică Modigliani, Braque ori Matisse în faza lor analitică, ori, la fel, preexpresioniștii Van Gogh și Munch, ori atât de arbitrarul Chagall ? ! Și nu preconiza Jules Laforgue zdruncinarea ordonanței perimate ? *„Abolissons la perspective et ignorons le dessin..."*

A intra *în posesia a ceva* prin intermediul unui text, obligă, după Merleau-Ponty, la ruptura cu dimensiunile în circulație curentă : „Intenția semnificativă nu e în mine, niciodată..., decât excesul a ceea ce eu vreau să spun despre ceea ce s-a spus deja..." Exactă în totul era observația din 1938 a lui Basil Munteanu, descoperind în *Povestea din sat* „opera unui Rousseau le Douanier care ar fi poet".

Mostre de pictură „naivă" se găsesc bunăoară în *Grădini de zarzavat* (din *Drumul spre stele*), unde deformația dezinvoltă, neașteptată, răstoarnă sensurile consacrate. Lucrurile intră deci în raporturi noi, generatoare de surprize : „Între răzoare de spanac, / varză roșie și ardei, / pică un cântec de pitpalac (...) / / cerul, stropit cu stele, s-a împrăspătat, / luna, fostă floare-a-soarelui, se pleacă. / / Pe urmă un fluier se îngână cu pitpalacul, / dar un greier îi întrece întruna... / Ce e mai frumos e spanacul. / Și pe urmă luna..." În *Lângă pământ* — un tablou, o stare emoțională, o idee se situează sub semnul unei culori dominante : o cetate e „albăaurie" ; sufletul își pierde „albele foi" ; un cer autumnal e „alb ca pâinea", iar „luna-i albă ca o floare" ; un alt cer „s-a înroșit ca o

fată" ; iar dragostea vine ca „o apă înceată și verde" ; altundeva, ochiul halucinat vede o zână de „aramă verde". Prin „codri de aramă", ca la Voiculescu, încântă „șopârle verzi ca bronzul", „stropi galbeni de lumină, sau viorii de lună". Considerat de unii ca non-culoare, la Maniu negrul terorizează, vestind căderi în abisuri, anunțând vreo *Priveliște blestemată*. Înțeleasă și utilizată astfel, culoarea *construiește* sau numai sugerează ; ochiul ascultă, urechea îi adaugă ritmuri. Seducția tonurilor fundamentale, a tonurilor primare, fruste, necombinate, e clară ; aurul, argintul transfigurează, făcând ca locurile în care „urlă-a moarte câinele pământului" să-și tempereze premonițiile. Un mic exercițiu de vocaliză cromatică, în nuanțe de verde, de galben-putred și negru se numește simplu : *Culori* ; tonalități similare focalizând atenția în *Crucile fântânilor*, amintesc de îndrăznelile unui Van Gogh :

Un taur se ridică negru, în seara galbenă mugind,
Și-și roade coarnele de crucea ce tremură scârțâitoare,
Cu un Christos ce-n zugrăveală stă slab, urât și suferind...

Nu o dată, prins în fluxul voluptăților coloristice, Maniu își uită teoriile pentru a fi integral un poet al senzației. În *Vedenie de toamnă*, în *Glas de toamnă*, ori în *Glumă de toamnă*, el e un vizual de excepție, inclusiv un auditiv pe măsură : „Urmăresc linia pomilor pe cer, / Îmi leagăn privirea pe frunze plouate (...) / / Ascult : toate zgomotele, rărite, / Ca verdele de pe tulpini... / Dar au venit ciori răgușite, / În zbor închipuind o coroană de spini. / / Pe albastrul mai blând, ca oricând..." Anticipând pe Țuculescu, poetul se entuziasma de simbolistica și cromatica scoarțelor țărănești, rafinate în timp, diversificate după provincii și relief —, în *scrisul* lor intrând „un văz gândit", „basm sau cântec" (*Covorul românesc*). Plastic vorbind, citadinul Maniu știe să piardă o nuanță, un detaliu, pentru a face loc altora, în percepții fluid-vibratile, sintetizatoare, apte să sugereze *răsărirea, înverzirea, înserarea, înnoptarea, desfrunzirea*, să capteze stările vaporoase, *vedeniile*, nelămuritul. Înainte de *Întâiele stele*, din soare „curge toată lumina" ; într-o *Innoptare* de aramă, munții, drumul, reliefurile de sub orizont își micșorează lent proporțiile. O secvență hibernală, în alb-negru, pare viziunea unui Breughel valah : „Pământul alb e negru de ciori. Pe lac alunecă / băieții... Albul tot mai vânăt înnoptează". Un Maniu cu vedere lungă, privind spre Horațiu, ori poate spre vreun alt antic, e cel din *Elegie*, mai relevant aici decât ironistul ; mirajul lumii vechi — cu „zei frumoși, aproape goi" — sfârșește în diafan și patetic.

În reprezentarea fenomenelor lumii materiale și psihice, noi am putut împrumuta sugestii de la alții, însă bunăoară „arta bizantină o simți că e numai altoi, într-o mai veche înfăptuire", notează eseistul, într-o pagină din *Focurile primăverii*, interesat de izvoade, mutându-și privirea de la gramatica poeziei moderne spre arhetipuri, practicând stilizarea în frescă. Ia naștere astfel o pictură narativă cu rădăcini în basme, în legende și balade, în superstițiosul magic de asemenea. Căutător de tipare străvechi, zugravul evocă programatic Feți-Frumoși, domnițe, balauri, vântoase, duhuri rele veghind lângă „butii cu aur" ; iată, calul negru prăbușindu-se din nori, purtând printre stânci o fantomă, iată capra neagră cu ochi galbeni de drac, nagode cu „ochi de jăratic", țigani „sunând cobze fără strune". Aluziile esoterice, referințele fantastice se opresc aici, la figurații de suprafață, nu de adâncime. O schiță de frescă amplă, monumentală, *Vânătoarea*, reia (parțial cu sugestii eminesciene) motivul viteazului răpus de fiară : „În procesiuni, / copile sub arini, / Trec, veșmântate-n valuri lungi și albe, / În mâini cu crini. / Prin iarba ca-n icoane primitive, / Ornată-n părăluțe, bănuței, bujori și rouă, / Surorile trec, două câte două. / Călcâie goale și priviri naive, / Albastre cum sunt ochii de pe fluturi..." Într-o latură, cortegii, copoi, ciute, fazani, sunete de corn la crepuscul, în cealaltă, voievodul căzut, rupt de „lupul cenușiu", cu stigmate stranii :

Și valea sună, codrii sună, seara sună.
Sus, peste piscuri stă acelaș corn de lună...

Altă dată, nu Pegasul mitic, nu vreun cal năzdrăvan confiscă atenția, ci un patruped umil, *Măgarul*, în aparență pretext de gravură colorată, placidul dobitoc fiind o simbolizare a biologicului elementar, redus la instincte. Treaptă la care, în *Măgarul de aur*, casantul Apuleius plasa zeflemitor un personaj robit simțurilor ! Proiectat pe fundalul zilei în declin, asinul lui Maniu pare lipsit de orice mister :

În câmpul mărăcinilor,
În care ofilește firul de grâu
Măgarul paște floarea albastră, dulce albinelor,
Și mestecă funia de la frâu.

Cuminte,

Clatină urechile învechite,
Ca două limbi de ceas potrivite
Să foarfece timpul zbieratului
Şi seara cade. Înainte,
Pe marginea satului,
Casele se fac o clipă roşii
Pentru că soarele s-a tăiat în spini,
Pe urmă scârţâie osii,
Trec oameni străini.

Însă, descoperind că „dobitocul se gândeşte sau plânge", Maniu se înduioşează în felul unui Maurice Genevoix; marginalizat, resemnat, mâhnit, asinul ştie că „băieţilor leneşi li se zice măgari, / şi el n-o să meargă niciodată la şcoală"; ştie, de asemenea, că „ovăzul de aur din lună" nicicând n-o să devină realitate. Jertfirea mielului pascal e motiv de jelire, de o vibraţie blajină cvasi-franciscană: „Mieii sunt fără mamă, câinele-i latră, / Covorul florilor s-a schimbat în drum de piatră" *(Turma)*. Compasiune respiră, în alt plan, *Povestea din sat*, drama unui „copil în scutece, o fată", abandonată de saltimbancii de la circ — cu „casa pe roate" —, crescută din milă la ţară şi prăbuşită în moarte după ce a fost sedusă. Elegie şi efuziune, aglutinate, punctează finalul:

Poetul vede în slăvi un tron de argint,
Cu o pernă cernită...
Şi deasupra cine şade?
Însăşi Maica Domnului (...)
Ea vede şi Fata cu părul de aur
Din povestea satului (scrisă de mine),
O vede înecată într-o vână albastră de râu,
Care târăşte în drum,
Ca o legătură umflată cu merinde,
Pântecul în care a murit alt copil.

Maica Domnului ar putea să o schimbe în pasăre,
Dar o lasă să fie piatră şi iarbă,
Să fie piatră şi iarbă,
Lângă sat.

NOSTALGII ASCENSIONALE. — Nu s-ar putea spune că *Drumul spre stele* — lansat odată cu *Joc secund* de Ion Barbu, cu *Stânci fulgerate* de Al. Philippide — ar fi o replică la orizonturile din *Lângă pământ*. Deşi includea câteva piese excelente, volumul

din 1930 nu aduce sunete noi; o *Rugăciune*, de fapt un mic psalm introductiv, nu relevă tendinţe verticalizante, învăpăieri arghezi-ene, nici mari nelinişti metafizice. Discursul liric, observa Perpessicius, se desfăşoară „sub zodia morţii, şi culegerea întreagă se organizează, creşte şi se înalţă, sub cerul de safir al nopţii de-a pururi, ca un mausoleu luminat cu aştri, ca un balet funebru, grav şi solemn, pentru însoţirea Proserpinei, pe drumurile ei spre Hades..." Teama de vid dintr-un *Cântec de jale* intră în categoria dezbaterilor tipice, consacrate: „Biet suflet, unde mai rătăceşti ? / E altă lume în flori şi stele ? / Sau în vecii, fără gând putrezeşti. / / E altă viaţă fără de moarte ?..." Într-o *Stea de iarnă*, pondere are decorativul nonşalant, în notă copiláros-sentimentală: „Cea mai frumoasă stea e de hârtie". Adică o stea pământească!... Crinii, mâinile, stelele căzătoare, toate gravitează „spre pământuri". Accente esoterice, tenebre şi mistere vorbesc de credinţe uitate: la „revărsat de lună" ard comori ascunse; pe „mături aprinse" călătoresc ursitori *(Vrajă)*. De remarcat, ca la Blaga, duhuri nocturne „urnind pământul", fluturi „cap-de-mort", vestitori de drame; o căprioară, „făptură cu ochi de fecioară", urmărită de gonaşi, saltă spectaculos peste un altar căzut *(Elegie)*. Prin mărăcini şi scorburi se văd „piei de şarpe lepădate"; în ziduri „sfredeleşte cuib pasărea neagră"; lângă trepte măcinate nechează „telegari ari-paţi", iar din „potcoava Necuratei" zboară scântei, dar în pofida acestora suntem mai degrabă în basm decât în orizont metafizic.

Am putea opri aici exemplificările. Cum însă e vorba de o resemantizare a tiparelor ştiute, poetul caută necontenit altceva. Inovaţia nu sare totuşi în ochi. Ochii *Şerpoaicei*, jiganie obsedantă la Voiculescu, „plâng omeneşte, dar lucesc a fiară". O baladă concisă, *Cântecul întâiului domnitor*, aminteşte de *Strigoii* lui Eminescu; paşnicul bătrân din baladă, „alb ca duhul muntelui", personaj căruia „în plete-i creşte muşchiul", e în acelaşi timp o apariţie sadoveniană. În modul lui Sadoveanu, iarăşi, „negre ziduri" oglindite-n ape, drumuri părăsite, spaţii părăginite punctează plastic dimensiunea devoratoare a vremii; umbre-refren se succed lin prin pustietăţi scitice, „rămase fără nume, fără flori". Orizontalitatea peisajului — *Dimineaţa pe Bărăgan* — destramă până şi fantoma regelui scit, „pe care l-a mistuit rugul". Sadoveniană, un fel de variantă la povestirea *Într-un sat, odată*, e integrarea definitivă a unui răposat, *Mortul din câmpie*, în natura-mamă. Sunt oare acestea pretexte de iniţiere în moarte? Tristeţile lui Maniu, fără stridenţe, se dispersează fie în lumină diurnă, fie în astral. Structură morală robustă, cu ascendenţă transilvană, extremele nu-i

sunt caracteristice ; chiar și într-un *Blestem*, el e departe de violențele de limbaj argheziene. (Autorul *Cuvintelor potrivite* încurajase, la *Seara* și *Cronica*, pe tânărul poet, înainte de război). Unul dintre relele menite de el cuiva e „să nu-i placă arșița, ploaia“, să nu-i „pese cum e floarea și cerul“...

În fond, cu tot drumul *spre stele*, Maniu se complace în terestru ; uneori, iscodind, el ascultă adâncurile. Lângă vechi ctitorii, motiv de *Poveste tăinuită*, lângă bolți de mănăstire în „lumină străvezie“, mișună „crapi negri prin adâncul verde“ ; foșnesc trestii, bubuie pușca nevăzută. Detalii senzoriale ca acestea plasează lucrurile pe o axă a timpului veșnic. Peste *Mănăstirea din adânc*, poem antologic, bântuie duhuri diavolești, puteri pângăritoare ale sacrului ; fantezia, liberă, tentată de inedit, se nutrește din eresuri. Acolo unde, altădată, „clopote sunau, răsunau“ de „cloțotea și vuia cuprinsul“, acolo unde veneau „ologi în cârji, târgoveți în butci“ — pretext de frescă feudală —, „starețul roșu“ bea vin din potirul făcător de miracole, sacrilegiu urmat de scufundarea mănăstirii în ostrov. Replică la „mândrul ciobănel“ mioritic, *Ciobanul bătrân* al lui Maniu, veghind lângă turma străină, se proiectează undeva între bordeiul „coperit cu stuf, cu găuri de-un cot“, și cimitir. Pornind „cu noaptea-n cap, fără să mai ia nimic în gură, / gata de drum cu-o-njurătură“, oierul e un moromețian *avant la lettre*. Însemne ale locului, bordeiul, cocoșii simbolizând trezia, cimitirul vestind „somnul veșnic“, participă la o memorabilă secvență pluvioasă :

> Ploaia răpăie, pe spinări aplecate,
> Pătrunde prin sac și se scurge pe spate.
>
> Opincile rupte se-mpleticesc împotmolite,
> Câinele scoate limba, oile sunt obosite.
> Turma a intrat în țarc lângă miei ;
> Atunci și bătrânul coboară tușind în bordei,
> Șterge de prag două felii de tină,
> Și, de câte ori tună, se închină (...)
> Adormind, în bordeiul de lângă cimitir,
> În mirosul sleit de lână udă,
> Somn să nu mai vadă, să nu mai audă...
>
> Vedenii albe rumegau tihnit,
> Lângă stuful de noapte peticit,

> Rapița își scutura roua mărgele,
> Peste cimitir se țeseau căderi de stele.
> Pe urmă un cocoș a cântat
> Și i-au răspuns alții, și alții, neîncetat...

De dragul cortegiilor cu domnițe și plăieși, căutătorul de stele nu ezită să demitizeze, ori să desacralizeze ; impresionat de eleganța maramelor, ori de simbolistica alesăturilor rustice, mișcat de plugurile caligrafiind cu fierul, el practică desenul „realist“, destinat extragerii esențelor. Fără a se constitui, ca la Blaga, într-un corp doctrinar, foiletoanele lui Maniu (reunite în 1935 sub titlul *Focurile primăverii și flăcări de toamnă)* aduc, totuși — în materie de limbaj artistic —, puncte de vedere notabile.

AGREGĂRI : EROS ȘI MOARTE. — Nici ardentă, nici tragică, erotica din *Lângă pământ* rămânea irelevantă. Șoapta, duminicile citadine sunând din „clopotele toate“, senzația de „sfârșit“ *(Dragoste și aici)* concordă afectiv cu însingurări de genul G. Bacovia-Demostene Botez. În cetatea „neagră, prăfuită“, doar „la înmormântări e paradă, / iar fetele sunt urâte toate, toate“ *(Dorul meu)* ; delirul, senzația de extincție, agoniile în spital, epistolele triste *(Iarna cu zăpezi de argint)* par niște parafrazări, *variațiuni* cu tente simboliste. Pretext de parabolă, derivând probabil dintr-o celebră pictură de Greuze *(L'Oiseau mort)*, micul poem *Pentru o pasăre moartă* pune sub semnul egalității „colivia închisoare“ și dragostea care robește. Nici în *Drumul spre stele* nu e de observat vreun reviriment la nivelul viziunii ; priviri plate, întoarse spre interior, recapitulări în memoria obosită *(În noapte, Dor)* vorbesc despre o absentă „înveșmântată negru ca o sfântă“, pribegind „de-a lungul apelor de seară“.

După o lungă etapă de contemplare în *peisaj*, o dată cu *Cântece de dragoste și moarte* (1935) — titlu amintind de cunoscutul *Cânt despre dragostea și moartea stegarului Christoph Rilke* — recitativul își aliază psalmodia și monodia, de unde *Cântec sau rugăciune*, *Cântecul de pe drum* ori *Cântecul întâiului domnitor*, toate cu infiltrări elegiace. Noutatea e de a descoperi la pictorul suprafețelor clare un discret mister, ecouri ale spațiului, în lumini vaporoase, difuze. Senzația de ambiguitate dintr-un *Cântec de jale* cheamă în memorie acel *„parcă sunt și nu mai sunt“* dintr-o confesiune argheziană. Întrebări cu suport metafizic, fantazare și re-

culegere merg împreună într-o legănare muzicală calmă, melancolică :

Când frumusețea se face pământ,
Tu mai rămâi, doar, amintire ?
Dar amintirea se pierde-n cuvânt.

Cântecul tău am vrut să-l cânt,
Din tot ce este sfânt în mine,
Însă în mine nici eu nu mai sunt...

Reverberații eminesciene precum cele din *Alt cântec* se întretaie cu ecouri folclorice, în partituri de tristeți dezintegrate, pulverizate în vastități nocturne, în ceruri neutre : „Sufletul meu intră ca nufăru-n ape, / Tot mai adânc, în el, adâncit... / Totu-i departe, totu-i aproape, / Totu-i sfârșit...“ Totul e simplitate în aceste texte despuiate, de un lirism frizând banalul, departe de recuzita ironică anterioară. Să ne oprim la un cartier de maghernițe — într-o *Seară de aur* : „Toată priveșiștea își trăgea sufletul în murdărie, / numai tu, îngere, pluteai fără atingere, / deasupra păcătoaselor traiuri, lipsite de vis...“ Simbolice „păsări fără nume“, frângându-și zborul de fruntea poetului, cerul vesperal în „roșii bălți căzut“ *(În seara asta)*, reactualizează scenarii eminesciene tipice. Teatralitate și scepticism — în *Privelişte de sfârșit*, în *Bal mascat*, ori în *Cules târziu* —, accente halucinatorii și nihilism etic se succed liniar, glacial parcă. Așa-zisele note expresioniste, la care s-au referit unii, nu prea se văd.

Este oare Maniu un poet al tragicului ? Un devorat de spectrul morții ? Pașii lui spre infinit nu merg niciodată prea departe. Un greier al cărui cânt intermitent se oprește, îi amplifică subit starea de vid existențial : „Sunt singur, bat cu pumnul în pământ, / De ce-ai tăcut ? mai singur-singur sunt...“ E asaltat poetul de vedenii negre ? Neliniștile lui se convertesc de regulă în mâhniri repetate, similare celor sadoveniene *(Viața asta trece, Planeta moartă, Semne în noapte, Noapte nebună)*, constituindu-se în concluzii pe marginea ineluctabilului : „Viața asta *trece*, ca o zi, / peste cireși în rod sângerați, / peste câmpuri cu miei aurii, / peste munții albi și curați“... Variante, în spiritul primului vers, reiau ritmic ideea : „Viața asta *cade* ca un zbor...“ „Viața asta *piere* ca un foc...“ Și, în același ton, scenarii cunoscute : „Cu morții trăim ce-am pierdut, / dezgropând amintirile“. Sau : „Moartea pretutindeni înviază (...) / În grădină cad cu șoapte, / De pe ramuri, mere putrede în noapte (...) / În odaie e tăcere, / Luna cere... / Luna moare. / / Și un scaun bocăne-n patru picioare...“ *Fata pândarului*, personaj de simili-baladă, înțelege că-n van așteaptă să vină — „pe trestie-ncălecat“ — iubitul, pescarul care crapă „cu barda țeasta morunilor...“ Semne premonitorii cu suport ocult, luna „mușcată din mijloc“, zbateri de aripi stranii, diavoli „smulgând poame, sugrumând păsări“, lighioane „sfărâmând oase vechi“ — compun o atmosferă de panică și eres. Ca în viitoarele povestiri voiculesciene, lanțul cauzalităților logice se rupe imprevizibil ; la sfârșit, excedată, fiica pândarului „detună pușca“ în strigoiul iubitului, devenit un „morun mustăcios, / cu văz turburat, verde, cleios...“

În notațiile de front, secvențe apărute întâi în *Gândirea* (1921—1912), Maniu se întâlnea afectiv cu Camil Petrescu din *Ciclul morții*, reacțiile fiind identice, dar piesa optimă, *Târziu de tot*, îl diferențiază. Desfacerea în pulbere a celor căzuți, motiv de dramă, alimentează un monolog patetic, adresat tuturor :

Marie, nu-ți mai căuta băiatu,
Fiul tău a murit pentru noi toți,
Din mormânt nu poți să-l mai scoți,
Nici tu, nici altul, că așa e datu (...)
Cum să-l găsești, când toți la fel sunt ? (...)
Toți seamănă, la toți : o țigvă boltită,
Priviri scobite, fălci râzând mut (...)
Osul lui, la fel cu al străinului :
Cum un bob de rouă seamănă bobului de rouă.
Inima a tăiat-o plugul în două,
Și o sug în pace buruienile câmpului.
Iar din buzele care ți-au supt pieptul uscat,
S-a făcut praf, de cizme călcat...

Până târziu, septuagenar chiar, Maniu păstra — cum îi apărea lui Șerban Cioculescu, în *Amintiri* — „nu știu ce candoare și ce avânt juvenil“, implicit un fermecător „fond de ștrengărie“, prelungit până la trecerea în neființă. A cultiva deriziunea, fie și vorbind despre moarte, e o modalitate de iluzorie eliberare ; frondă cu statut foarte vechi. *Balada spânzuratului*, devine un joc de-a ascunselea, o travestire a tragicului, deviere spre alte ritmuri. Discursul aparent cinic al spânzuratului, imputându-i fostei iubite

incomprehensiunea, nu exclude subtextul patetic: „Că tu ai fost de m-ai uitat / sau eu te-am părăsit — în îndoială, / e inutil de discutat. / / Sunt aşezat «*mai sus*», / ocup în fine „poziţiune socială" / şi am isprăvit (...) / Te-am invitat să ne plimbăm prin cer / în zbor, cu iluziunea de spaţiu — din eter / şi din parfumurile toate / de nufăr şi de chiparos. / Ţi-am zis: ia-ţi bluza ta albastră, şi ia-ţi bluza roz. / / Şi-n rochiile împiedecate / sui măreţ înspre calvar..." Deşi în consonanţă cu orizontul *Cântecelor de dragoste şi moarte*, autorul şi-a repudiat balada (publicată întâi în *Flacăra*, în formă mai amplă), introducând în schimb poeme congenere — *Sufletul amantului sinucis*, *Bal mascat* —, între fantastic şi grotesc. Bizarul *Bal mascat* de la castelul cu „ferestre de foc", scenariu în registrul baudelaireanului *Dans macabru*, e un spectacol de groază. Un schelet „în frac roşu" „priveşte la ceas"; „frumoasa-n oglindă, pe piept se pudrează". Scheletul e însăşi moartea, râzând mulţumită.

Performanţe în sintetizarea liniilor relevă, fragmentar, *Cartea Ţării*, suită de poeme-definiţii (1934), deschizând drum viitoarelor *Imne* ale lui Ioan Alexandru. Ţara e un mare text complex, spaţiu de explorări pluriperspectiviste, punct de sprijin în concretul fizic, în ethnos şi mitologie, dar mai ales tărâm afectiv. Astfel *Bucovina* e desfăşurare de: „Brădet negru, fag blând, mesteacăn alb, / Ţară a florilor, frunte deasupra norilor..."; *Oltenia* —: „chilim cu crengi prin care lunecă sitari" (aluzie la scoarţele specifice regiunii, cu motive florale-zoomorfe); *Moldova* —: „pământ sfânt, din vieţi curate frământat". În *Muntenia* —: „Fetele-n cămăşi scrise cu fluturi / Par împărătese, de-altădată, / Mai mândre decât păuniţele din răsărit" (comparaţia cu *împărătesele* vine din N. Iorga). Cutare fragment din ciclul Ţării are elocinţa unei *inscripţii* romane, de pe vechile *tabule* în bronz. *Dobrogea*, bunăoară, priveşte spre mare şi deltă:

Săgetează pescăruşul, peruzea arzând jumătate moartă,
Şi-ntoarce cârja pasărea roză, din ţara piramidelor...
Bâtlanul guşat păzeşte tainul la movila de peşte,
Câte-un bătrân în cămaşă roşie zugrăveşte apostoli,
Împodobindu-i cu ferigi şi îngeri şoptitori la ureche...

Timpul dedicat de către poet traducerilor (*Cântecul Nibelungilor*, Ibsen, Gerhardt Hauptmann; texte din clasicii ruşi) pentru a învăţa *meşteşug*, cum însuşi preciza, e fără urmări vizibile în creaţia proprie. După *Cântece de dragoste şi moarte*, resursele lui se istovesc iremediabil, în vreme ce Pillat (născut în acelaşi 1891) îşi păstra ritmul. Vârstnic, Maniu se voia un perfecţionist!... Curată eroare a fost ideea de a întreprinde, târziu, restaurarea la rece a textelor de odinioară, cu argumentul că arta e o „îndeletnicire în devenire", perpetuă nostalgie a desăvârşirii. Remaniindu-şi operele, restauratorul lucid din *Cântece tăcute* (titlul noii ediţii globale) nu se mai identifica emoţional, în 1965, cu cel care altădată vorbea de *partea hipnotică* a poeziei. Adică de starea de graţie, irepetabilă, echivalând cu *Arătarea* sau cu revelarea. Autenticul Maniu, deschizătorul de perspective noi în care Basil Munteanu vedea un *primitiv rafinat*, trebuie descoperit în ediţiile princeps.

UN ALEXANDRIN ROMANTIC : AL. PHILIPPIDE

Sub cel de-al treilea
Ptolomeu,
La curtea din Alexandria,
Mi-am dovedit cândva și eu
În hexametri măiestria...
(PE UN PAPIRUS)

Ne-am obișnuit cu masca melancolică, saturniană, a unui Philippide preocupat și taciturn, imagine pe care poetul n-a făcut decât s-o acrediteze, deși în cercul apropiaților lui, printre *familiares*, el înceta de a fi rezervat ; savura franc anecdota și dialogul, devenea sociabil, comunicativ chiar, dacă nu volubil. Sigur este că gravitatea sa, structurală, descindea din cea a tatălui, savantul lingvist ieșean, că dedat meditației și introspecției, autorul *Visurilor în vuietul vremii* — un moralist tipic — a pus, pe de altă parte, semnul egalității între *a face* și *a fi*. Ceva din severitatea unui anglican practicant emană din reflecțiile lui despre *om* și *limite* : „Nu-i nevoie să fii mare filozof, și nu-i nevoie să scrii mii de pagini de filozofie pesimistă, ca să-ți dai seama de acest lucru. Ba dimpotrivă, să faci această constatare cu seninătate și cu haz, fără să iei în serios lumea în general. Să iei în serios însă viața ta proprie și mai ales *ceea ce lucrezi*. Să nu înșeli pe alții și să nu te înșeli pe tine însuți" (*Considerații confortabile*, II). Literatura lumii i se pare un text infinit, începând cu Homer, Sofocle și Plaut, pe care-i găsea în biblioteca părintelui său, veghind lângă Shakespeare, Dickens, Poe, Balzac, Flaubert, Zola și ceilalți. Cunoașterea „ultimelor cărți apărute, oricât ar fi acestea de bune", nu reprezintă decât o verigă ; abandonarea rigorii clasice în poezie anunță *Ruina versului* —, constatare devenită titlu de comentariu. Consecvent sieși, în final poetul își amintea de preocupări adolescentine : era tentat să traducă din *Bucolicele* lui Vergiliu, dar „sărind peste nouăsprezece secole", tălmăcea *Moesta et errabunda*, suava elegie a lui Baudelaire.

Reactivau în tânărul Philippide „harurile rădăcinii grece", pios menționate în *Fosile-n roca timpului* ; pe de altă parte, ambianța culturală ieșeană, deloc retardatară, inspira o anumită clasicitate. Că astfel de repere spirituale se cereau confruntate cu altele, o probează stagiile în medii diverse, unul berlinez, urmat de altul pa-

rizian, acesta mai lung, introducând în fervoarea modernistă. Urmează întâlniri cu B. Fundoianu (fost coleg în clasa a șasea de liceu), cu Ilarie Voronca, „prieten de asemenea", care-i face cunoștință cu Arthur Adamov ; de câteva ori, îl primește „originalul" Brâncuși în atelierul lui din Impasse Ronsin. „Am trăit și eu în acest climat — citim în *Câteva amintiri, fără urmare* —, dar nu în centru, ci mai mult periferic, adică, mai exact, păstrându-mi față de această mișcare o distanță ce mi-a permis s-o judec cu înțelegere critică..." Moderația philippidiană, negraba, scepticismul lui în plan existențial derivă din observarea fenomenelor de repetiție, ciclice ; scrutând destinul, un egiptean de „acum cinci mii de ani" își punea exact întrebările modernului Philippide privind *spre insula de veșnicie* :

Va fi fost poate un poet
Care și el încerca să măsoare
Hăurile lumii viitoare
Și care căuta să potrivească
Gândirea lui cea pământească
Pe ritmul deșirat al veșniciei.

Corp comun cu *M-atârn de tine*, *Poezie* face un „poem zadarnic", *Peste câte mii de ani*, destinat cuiva „mai mult decât un frate", marcat de același „dor amar de nemurire" !... Cifre sugerând dimensiuni imense, accentuează la autorul de *Considerații confortabile* drama condiției proprii : „Pe lângă cei șaptezeci de ani pe care îi trăiește omul, sunt șaptezeci de miliarde de ani pe care nu-i trăiește. Să te prăpădești de râs, când vezi pretențiile acestui animal fudul, care este «regele creațiunii»"... Nici o amăgire nu clatină certitudinea că în orice „milionime de secundă suntem alții" ; privitorului nu-i scapă deci efectul psihic inhibitor al „miliardelor de frunze care tremură în vânt, / altele mereu aceleași" (*Viața alături*). Și în același spirit, iată „miliardele de pași ai oamenilor care merg, toți, spre moarte ; unii sunt mai departe, alții sunt mai aproape, dar toți merg numai spre moarte, nu în altă parte..." Reflecții ca acestea, cu concluzia că „lucru unic pe lume este numai Clipa !" ; că : „Moartea vine din noi, totdeauna" ; că „împărăția morții este-n noi !" —, ar părea reluări novalisiene, dar sentimentului tragic i se suprapune sistematic visul, fenomen compensator, încât catastroficul pălește. În felul său particular, Philippide e un pesimist, un sfâșiat, însă nu unul rigorist și absolut, de unde un

stoicism sugerând rezistența, o nobilă ridicare în imaterial și ilimitat, ca în menționatele *Considerații...* :

„Ajungem să trăim și lucrul care ni se pare cel mai puțin probabil, moartea".

„O bună parte din viață ne-o petrecem printre morți. Visurile noastre sunt pline de morți. Citim lucruri scrise de morți, versuri de poeți morți, auzim muzică scrisă de morți, stăm de vorbă cu morții tot așa de mult ca și cu viii, ba chiar poate mai mult decât cu viii". (Ideea în cauză e valorificată liric într-o confesiune din 1978, câteva luni înaintea sfârșitului: „Trăim o bună parte din viață printre morți. / / Citim în cărți poeme de-o mie de ani spuse / Și muzici ascultăm demult compuse, / Și-n vis vorbim cu vechi prieteni morți..." — *(In nemiloasa devenire).*

„N-ai să mai fii tu. Ai să fii cei care au să se gândească la tine. Tu ai să fii *ei*. Sau, mai bine spus, au să fie numai *ei* și gândul lor la tine. Tu habar n-ai să ai despre asta. Ești mulțumit acum, cât ești în viață, de faptul că amintirea ta are să mai trăiască, poate, în mintea câtorva, o bucată de vreme. *Atunci* însă n-ai să fii nici mulțumit, nici nemulțumit. N-ar fi mai bine, deci, ca toate acestea să-ți fie indiferente de pe acum ?"

„Trebuie să te învingi ! Când te-ai învins, ai ajuns la oarecare înțelepciune — și la moarte !"

Cineva care ar pune aceste reflecții sub lupă ar ajunge la moraliști din toate timpurile, de la Seneca și Marc Aureliu până la Nietzsche și Camus ; autorul *Monologului în Babilon*, un imaginar *homo viator*, e un călător de cursă lungă, pe itinerarii deschise de alții. Excelent traducător din Baudelaire, din Mallarmé și Verhaeren, din romanticii și modernii germani, orientat în literaturile anglofone, întârziind „prin Virgil" *(Călătorie și popas)*, și intrând în peștera din Cumae, el se întreține cu Tityr și Pan, cu Diana și Melibeu, dialoghează cu Homer ori cu Buddha ; complăcându-se în vaste retrospecții libere, sedus de arhetipuri, se imaginează în Rhodos și Saba ; de pe Gange ajunge în Ciclade, iar de acolo pe Nil ori în Libia. În esență, Philippide e în mare măsură livresc, un *scriptor doctus*, imaginația lui fiind în deosebi conceptual-demonstrativă, în timp ce imaginația lui Blaga, revelatorie, denotă o tensiune lirică răscolitoare, frizând adesea incandescența. Refractar revoluțiilor în artă (ediția definitivă din 1976 e prilej de ultimă precizare), pledoaria lui pentru *organizare* în spiritul tehnicilor clasi-

ce — vizând în fapt *structurarea* — are semnificația unui legat estetic cu nuanțări de reală finețe, în spirit mai mult sau mai puțin valéryan :

„Poezia nu se face după principii. Mai exact spus, ea nu este concepută după un plan ; o dată însă ce o idee poetică s-a ivit, expresia ei nu trebuie să se înfăptuiască la întâmplare, fără să se țină seama de nici o regulă. Din fire, poezia este înclinată către excese. Revărsarea lirică devine însă comunicabilă numai dacă suferă o constrângere, o îndiguire care, stăpânind-o, o face adâncă și durabilă. Nu e vorba aici de o cumpătare, ci numai de o cumpănire. Cumpătarea retează, reduce, moderează. Cumpănirea cântărește, conduce, alege. Revărsarea lirică fără controlul inteligenței artistice (nu al rațiunii, care este altceva și nu are nimic a face cu poezia) riscă să se împrăștie prea tare și să-și piardă, tocmai din cauza aceasta, puterea de pătrundere. Dar așa cum spiritul uman nu e nici o dată mai sigur de el însuși decât atunci când își fixează și își cunoaște limitele, tot așa și poezia nu e mai sigură de ea decât atunci când e stăpână pe sine, e conștientă de ea însăși și nu se lasă dusă pe propria ei forță de expansiune care, necontrolată, o aruncă repede în diformitate și în confuzie, această confuzie fiind iscată de amestecul fără rost, la voia întâmplării, al celor mai heteroclite lucruri, și de încâlcirea expresiei..."

Clipa e concretul imediat, dar „poezia nu stă în imediat", de unde propoziția-principiu că „lucrurile trebuie văzute cu adâncime *istorică*" *(Considerații...*, II). Deschis cosmicului, pelerin avid, fascinat de teorii misterioase, Philippide opune aventurii lirice *o ordine consimțit aleasă*. Și iată motivația : „Arta presupune finitul, e condiționată de finit. — *Le fini* e un termen care exprimă tocmai desăvârșirea artei. Arta nu există decât între anumite limite care pot fi mereu altele cu fiecare artist, cu fiecare operă, dar care la un moment dat trebuie să fie precizate tocmai pentru ca opera să poată fi construită..." *(Considerații...*, I). Nimeni nu ajunge la dezmărginire, la absolut, de unde observația despre „cea mai înțeleaptă îndeletnicire a spiritului omenesc" : — înclinarea „de a-și căuta și de a-și afla limitele". Cât despre vis, chiar dând iluzia integrității pierdute, ori întreținând mirajul celei viitoare, el răstoarnă, cel mult, dar nu creează în absolut. Tentațiile eliberării prin *cuvânt* rămân de domeniul așteptării, imaginantul din *Miraj* exprimându-și mereu dubiile : „Ajunge-voi vreodată pe căi nemijlocite / Să aflu tâlcuri nouă cuvintelor tocite ?..." Un răs-

puns (în *Considerații...*, I) — propune o soluție de bun-simț, comună în fond : „Să spui lucruri obișnuite, vechi de mii de ani, să le spui însă *altfel* — asta-i o artă grea, este chiar toată arta..." Cine cultivă doar cuvintele, fascinat de poleieli, posedat de sonorități, rămâne inevitabil la suprafață. Explicații urmează :

> „Ca să observi adevărata esență și valoarea unui poem, trebuie să înregistrezi și să studiezi cardiograma poemului. Aici cuvintele nu au atâta importanță, câteodată n-au mare importanță nici imaginile, dacă sunt, e vorba aici să percepi și să deosebești acel cântec interior, acea pulsație a inimii poemului, care e singurul indiciu sigur despre valoarea lui adevărată. Inima poemului e sub cuvinte, sub semnul inteligibil..." (Considerații..., II).

Ne-ar fi util, pentru a accede în atelierul philippidian, să știm cum vede el raporturile *clasic-romantic* în fluxul lor textual, adică în modurile în care construcția în totul dă individualitate lumii interioare. Pentru a intra în problemă — analogic —, să-l urmărim pe Gide, anticonformistul din *Incidences*, definind nuanțat aceleași relații modale în planul literaturii franceze. Clasicismul, nota el (în 1924), este „arta de a exprima cel mai mult spunând cel mai puțin. E o artă a pudorii și a modestiei (...) Romanticul, prin fastul pe care-l aduce în expresie, tinde totdeauna să pară mai mișcat decât este în realitate; astfel că la autorii noștri romantici cuvântul precede și revarsă emoția și gândirea ; el răspunde unei oarecare tociri a gustului rezultând dintr-o cultură mai mică — lucru ce a permis să ne îndoim de realitatea a ceea ce la clasicii noștri era exprimat cu atâta modestie (...) Clasicii au părut atunci reci și s-a luat drept defect calitatea lor cea mai delicioasă : rezerva..." La Philippide, la cel din *Aur sterp*, N. Iorga remarca (în pofida „modernismelor") „accentele puternice și nobile ale unui Prometeu, vrednic de înaintașul său elenic". Așadar, semne ale unui clasicizant ! Lui M. Ralea, referindu-se la al doilea volum, îi vorbea dimpotrivă aerul modern, degajat, antisentimental ; făceau impresie unele „accente brutale, impetuoase", traduse în „formule mari, de înaltă oratorie" *(Adevărul literar*, 1937, nr. 856) —, notele în prelungire romantică. Distanțați în timp de opera poetului, se cade s-o abordăm în perspectivă fluid-sintetizatoare, el însuși aducând puncte de sprijin într-un comentariu din 1963 : „Romantismul nu se poate dobândi prin educație, prin cultivare, prin exercițiu. Clasicismul se poate căpăta. Te naști romantic, poți deveni clasic. Și mai este ceva, poate și mai important. Romantis-

mului, ca mod de a simți, i se opune în chip necesar și firesc realismul, care e în legătură, de asemenea, cu structura psihică a omului..." *(Ce înseamnă clasic)*. După o scurtă coborâre la unghiul social — observa G. Călinescu —, poezia lui Philippide „și-a reluat, întoarsă la Goethe și la romantici, aceleași preocupări cosmologice, care sub denumirea de neoromantism, neoclasicism și chiar expresionism se scaldă în aceleași ape..."

Unei întrebări, la Philippide, îi urmează un răspuns, practic un punct de vedere subiectiv în care *trecut* și *prezent* se înscriu într-un timp circular, fără surprize : *„Ohe ! Mai este mult ? Nimeni nu știe..."* Un asemenea *ignoramus ignorabimus* sfârșește în ceea ce eseistul numea „neliniște echilibrată", totuna cu romanticul *„désespoir paisible"* al lui Vigny *(Jurnal)* —, stări travestite, la ambii, în solitudine orgolioasă. Dacă din volumele lui am reține doar patru-cinci texte ilustrative, dintre ele nu trebuie să lipsească pateticul pact cu Poezia, această rațiune de a persevera împotriva limitei :

> M-atârn de tine, Poezie,
> Ca un copil de poala mumii,
> Să trec cu tine puntea humii
> Spre insula de veșnicie
> La capătul de dincolo al lumii...

Vis și Poezie, fenomene interșanjabile, sacralizate, ele ar putea elibera de spaime, îmblânzind însăși trecerea în neființă. O reflecție în acest sens (în *Considerații...*, II) rezumă o linie de conduită, inclusiv o morală ; prinde contur un mit —, nebazat pe „lecturi", secretat de timpul viu și trăit la propriu :

> „Ce poate fi mai plăcut decât să vorbești despre poezie în preajma morții ?"

CĂLĂTORIE ÎN CERC. — Lungile tăceri ale lui Philippide, spirit intens asociativ, nu au nimic cu abandonul ; un poet, zice el, „trebuie să filozofeze", să-și gândească arta, să fie „nu numai născocitor și lucrător (Erfinder und Arbeiter), ci și cunoscător în specialitatea lui" *(Metamorfozele lui Friedrich Schlegel)*. Intervale mari separă un volum de altul, dar aerul de continuitate, izbitor — cu același *Grundstrukturen* de la *Aur sterp* până la *Monolog în Babilon* — persistă pe parcursul a patru decenii și ju-

mătate. Drama solitudinii orgolioase e drama unui anxios hiperlucid, poetul dezvăluindu-se în postura unui faustic, diferit însă de proteicul Anghezi. Prin cerebralism, prin refrigerare, el pare mai apropiat de Barbu, care le rându-i îl stimează; tristețea existențială, fără să eșueze în tragic absolut, îl apropie superficial de Bacovia, dar relaționări ca acestea, cu totul suple, nu presupun neapărat afinități stilistice. La douăzeci și doi de ani (1922), când debuta editorial, textele philippidiene, saturate de lecturi recente, preluau de la vechii simboliști sugestii muzicale („mute melodii de lună"), însemne heraldice („alb menestrel al lunei, sprinten Crin"), apetența pentru mister: „oglinzi adânci, mari ochi pustii..." Simboluri plurivoce, unele majusculizate, *soare, vânt, clopote*, alternând cu *noapte* și *pustiu*, comportă deschideri și claustrări în serie. Fusese invocată apropierea de *expresionism* (Ovid Densusianu); cu mai multă îndreptățire, E. Lovinescu sesiza dimensiunea imagistică a *poeziei nouă*, ilustrând prin Al. Philippide „contribuția modernistă a *Vieții românești*".

Posedat de nostalgia ieșirii din contingent, acordându-și *Popasuri pe marginea vremii*, ori instalându-se *în preajma veșniciei*, autorul *Aurului sterp* voia pentru sine „cerurile toate" — preludiu la inițierea în absolut —, atitudine ontologică larg umană. La Maeterlinck, bunăoară, spațiul mărginit din *L'Intérieur* și *L'Intruse* excedează, motiv de tristețe învăluitoare: „Fericirea și nefericirea oamenilor se hotărăsc astăzi într-o cameră strâmtă, la o masă, în cămin. Iubim, suferim, producem suferințe și murim pe o bucată de loc, și e o întâmplare deosebită, dacă, sub imperiul unei deznădejdi neobișnuite sau al unui rar noroc, o ușă sau o fereastră se deschid pentru o clipă" (apud M. Mesting, *Vermessung des Labyrints*, 1965, p. 109). Oroarea de labirintic denotă la Philippide tangențe cu Blaga, atât în abordarea *dorului* și *paradisiacului*, cât și în poziția Eului-subiect care, în elanul său de transcendere, își asumă rolul de exponent. Prin Eu, la Philippide se pronunță, mai totdeauna, Ceilalți, Umanitatea; prima propoziție din întâiul lui volum e, în subtext, un elogiu cunoașterii:

O, soare, cu aripa ta, alungă
Cât mai departe noaptea noastră lungă...

Dar aripile, obosite, nu rezistă, ochii acuză toropeala, oniricul cade în gol: „Ne-am săturat de vechiul nostru vis!"... O lumină scăzută, „împrăștiere de stele stinse", accentuează „mâhnirea stear-

pă-a vechiului pământ", sentimentul vidului metafizic progresiv, pe fondul devitalizării universale. Precum la simboliștii macabri din celălalt veac, tristețea mortifică lent, ineluctabil: „în zări plutește-o stafie de soare"; halucinați, istoviți, oamenii străbat „talazuri mari de scrum". Un apăsător *Preludiu de toamnă* putea purta, fără greș, semnătura Demostene Botez (acesta citat, de altfel, într-un poem din volumul secund):

Pe stradă trece-un mort calic.
Vântul merge după dric.

Trezește-te, că-i toamnă iar de-acum.
Copacii tremură-ncărcați de fum.
Pe-un deal, la margine de târg, umflat
Și vânăt, soarele s-a spânzurat.
Te-neci de colb și fum verzui.
Și seara-i plină parcă de pistrui...

Eșantioane grave fac serie. De o parte degradarea materiei, căderea într-o durată cvasi-dantescă, de alta aplatizarea interioară, realități afine: „Aice nu-i capăt, nu-i nici drum! / Nici scop, nici griji — dar nici nădejde nu-i!..." Linia lamentatorie depresivă din *Prohod* anunță însăși utopia revoltei:

Ne-am scoborât din ce în ce mai jos,
Tot mai adânc, tot mai adânc — sub vreme!
În gol boltindu-și craniul găunos,
Un cer bătrân deasupra noastră geme.

Din veșnicie, fără să ne-ajungă,
În urma noastră veacuri noi se rup.
Dar noi pășim prin propriul nostru trup;
Și viața noastră e o clipă lungă...

Se confruntă astfel tenta de eternism, cu mai pregnantul sentiment al fragilității individuale; recurența temelor, implicit a semnelor dezolante — *duhuri rele, năluci, vânturi și ciori* —, relevă un climat crispant, de incompletitudini frizând stranietatea. Groparul din *Țintirim*, excedat, „nebun de tot (...), joacă seara-n preajma lunii"; — cugetul e *bolnav*, iar sufletul *doare ca un trup*, totuși disperarea, la numai un pas, nu e absolută. Solemnă, intangibilă, *Calea lactee* prevestește un *cer mai sfânt; Crinului* apropiat, mântuitor de febre, i se fac rugi: „În suflet dezmierdări de

gheață-mi pune, / De visul rău mă vindecă deplin, / Îndeamnă gândul meu spre visuri bune...“ Un deziderat similar e de găsit într-o lină *Berceuse*, delicat recitativ litanic :

Dormi...
    Fie-ți viața veșnică poveste,
Cu începutul veșnic nenceput ;
Să nu mai știi ce-a fost, nici ce mai este ;
Să curgă-ntr-una basmul neștiut.

Să fii mereu la mijloc de poveste !

Tot în poveste, altfel spus în iluzie, în „înmărmurita liniște adâncă“, duc *lebedele astrale*. Între adânc și înalt e locul întrepătrunderilor, al perechilor de opoziții ce se estompează reciproc, preparând un fel de armistițiu mobil, instaurator de calm. O vioară veche, într-un *Decor* analitic *à la* Braque, un „bufon verde“ făcându-și vânt cu evantaiul, „oglinzi albastre“ și „raze crepusculare“, o cromatică vibratorie vetustă, instituie o ambianță lunecoasă, adecvată rememorărilor dezarticulate. Alte poeme, *Lied*, *Romanță*, *Psalmodie*, *Melodie*, *Muzică*, probează afinități secrete cu dimensiunea grațios-sugestivă a simbolismului, melosul fiind unul dintre principalii indicatori ai *corespunderilor* și *interpenetrării* lucrurilor. Când degete „mângâie viclene“ claviatura pianului, copacii din *Decor vechi* „vin încetișor la geam...“ La nivelul figurației simbolice, *geamul*, respectiv *fereastra*, obiecte-cifru, marcând limita dintre interior și exterior, avertizează despre două categorii de realități. Întocmai ca în spațiile intime pillatiene, ochiul cade pe pereți, pe covoare, pe draperii și mobile ; fereastra e și închidere, și deschidere :

O rază intră ca o strună
Prin geamul poleit de lună (...)
Fereastra ondulează ca o apă
Când razele într-însa se îngroapă...

(*Muzic*

Mi-s serile pustii ca niște case
Cu geamuri scoase
Și pereții goi...

(*Romanță*)

Când ochii mei se-nchid, Fereastra vine
    Lângă mine
Cu ochi adânci să mă privească bine...

(*Fereastra*)

Secvențelor cvasi-bacoviene, *Desen murdar*, *Vânt*, *Câmp*, *Pantomimă* și celelalte, le succede rar câte un psalm —, *Veghe* fiind unul. Sub raport cromatic-sonor, un *Pastel* autumnal, cu „dealuri dogorite de podgorii“, cu „căni pline, focuri roșii“, cu chiote înalte spintecând noaptea, pare dator lui Pillat și Fundoianu ; sceneria e, practic, identică :

Un vânăt zbor de prune coapte piere,
Dezmiardă-n drum parfum de piersici coapte,
Harbuji buzați, gutui, bronzate pere.

De undeva s-aprinde-un rug de struguri,
Pe care arde-o lună de lămâie ;
Pe cer stau stele verzi ca niște muguri,
Și vinul vine-mprăștiind tămâie.

Bostani cu pântec cobză, blânzi și lucii,
Cu coada sfârlă verde, dorm prin iarbă ;
Un brad bătrân tot mormăie în barbă
Că i-au furat culoarea-n miros nucii (...)

— Foc stins ; somn bun ; vis blând. —

La lectura întâiului volum, F. Aderca descoperea în Philippide „trei poeți deodată : 1 — liric ; 2 — funambulesc (satiric, burlesc, humoresc) ; 3 — dramatic“, dimensiuni relevante în amintitul *Decor*. Poetul ar fi fost „*genial* după unii — perfect mediocru după alții“. A crede însă că lirismul lui, de „origine muzicală“, descinde din filonul Mallarmé, cum scria recenzentul (*Contimporanul*, 1923, nr. 30), e curată eroare.

După *Aur sterp*, fixată în câteva atitudini tipice, poezia philippidiană câștigă în relief și substanță prin reluări concentrice, de unde necontenite imersiuni în abisal, bazate pe aceleași scheme perceptive ; egocentrismul, nelipsit, lasă destul câmp unei aparente detașări, fapt cu repercusiuni în actul de generalizare existențială. După referiri la persanul Saadi ori la șovăitorul Hamlet, o propoziție din *Comentarii* : „Vreau să-mi recapăt locul în natură“ — tinde să restrângă rolul acaparant al Eului :

Am început să mă despart de mine.
Mă simt mai liniștit. E frig. Afară
Nu știi, e toamnă ori e primăvară.
Iar plouă ? Nu. E vânt pe străzi. — E bine

C-am început să mă despart de mine.
M-am săturat de mine până-n gât.
Privesc în suflet — casc — și mi-i urât.
Mă plimb prin mine ca un exilat...

Modulații elegiace, refrene dezolante în serie, relevă însă utopia despărțirii de sine, inclusiv sentimentul de inconfort existențial. Exilul din *Adâncire* implică opoziții insurmontabile :

Mă simt în centrul cât și-mprejurul meu
Asemeni unei largi circumferințe...

Un Philippide binar, fracționat, balansând între *humă* și *astre*, ne încredințează că numai el poate citi în propriu-i Eu. Semnele profanului copleșesc :

Mi-e sufletul de vechi amurguri plin,
Și-n mine plânge-un cântec fără grai...
(Lied)

Mi-e sufletul o năruire de statui...
(Cântecul Nimănui)

Mi-e sufletul în hrube-adânci boltit...
(Veghe)

Plictisul moral, tristețea metafizică nu fac decât să denunțe carențele condiției umane eterne. Ca atare, un *Cântec pe culmi* (după o idee din Nietzsche) nu e, totodată, și un cântec al certitudinilor :

Nu-i nimeni mai aproape de stele decât mine,
Nici mai aproape nu e de hăurile-adânci...

Între extreme ca acestea, *gândul* (referent obsesiv) construiește în imaginar, pe verticală, într-un elan expansionist de superbă grandoare. Dar îndoieli impresoară. S-ar putea admite că Philippide nu-și asumă destinul decât pentru a-l dinamita, atitudinea din *Feerie* bunăoară, tipică, având tangențe cu „revolta metafizică" a lui Camus :

Când suflă-n mine vântul cel curat
Venit din Alpii cugetării pure,
Sunt în adâncul meu ca-ntr-o pădure
Din care păsările guralive au zburat.

Și-atunci alung din mine tot ce-i dușman ideii,

Vremelnici idoli și-alte ilustre pocitanii,
Când peste gând încalec, să urc să-mi răstorn zeii,
Cum munte peste munte puneau cândva Titanii.

Prieten cu ghețarii și zările polare,
Când am ajuns, pe vârfuri, stăpân pe visul meu,
— Ca niște torțe-aprinse în noaptea iernii clare
Apusurile roșii îmi joacă-n ochi mereu,
Barbare !

Cu un an înainte de apariția *Stâncilor fulgerate*, poetul declara semnificativ : „Romantismul german e pentru mine o grădină interioară a cărei cheie întotdeauna mă voi feri de a o pierde" *(Adevărul literar*, 2 ian. 1929). Ideea revine într-un poem, o *Invocație* vizând o *cheie* magică, unealtă cu disponibilități universale ; termenul *dor*, repetat simetric în fiecare a treia strofă, e dorul de formele matriciale, de fenomenele originare misterioase, de lumea „măestrelor" mume goetheene : „zâne fără țară", divinități „reci la fire, dulci la nume". Adâncul, lumina, visul confirmă clar coincidențe cu Blaga :

Mi-i dor de dezlegarea cea adâncă.
Vreau în truditu-mi suflet de pădure
Cheia pe care nici un diavol încă
N-a izbutit neantului s-o fure.

Vreau să trezesc lumina ce-a rămas
Neiscodită încă-n adâncime
(Căci e lumină-n orice-ntunecime)
Cum tot tăcere doarme-n orice glas.

Din jugu-atâtor ieri și azi și mâne
Să-mi dezrobesc vreau visul meu cel lung...

Numai la modul strict metaforic poate fi invocat un Philippide silvestru ;— precum la Dante, la el pădurea e, în fapt, o realitate interioară, *idee*, memorie a începuturilor, nu fără atingeri cu baudelaireana *pădure de simboluri*. Dincolo de viziunile depresive, cu sori invadați de omizi, cu toamne leproase, dincolo de tablourile nocturne cu spelunci și disperați *(Mocirla, Declarație)*, dincolo de îndoielile lui Faust și deasupra absurdului (cu trimitere la *Der letzte Mensch* de Max Picard) stă visul, fenomen compensatoriu, „amăgire originală" ducând într-o „lume vrăjită". Prin mijlocirea visului, afirma Novalis, „poți intra în orice obiect", transformându-te „instantaneu în el" *(Fragmente inedite)* ; magicului novalisian,

Philippide îi opune visul treaz, lucid, vis derivând din „gânduri clare". Priveliștea celestului incită la vis, dar discursul sentențios din *Proclamație* aduce la realitate; în neputința de a atinge firmamentul neprihănit, să ne împăcăm cu un virtual cer barbian, oglindit în ape, un cer *secund*:

Viața-i râul acesta cu ceru-ntors pe dos,
Pe care îl beau boii blajini cu gâtul gros,
Unde noaptea se scaldă stelele și strigoii.

Beți din cerul de jos, din care beau boii...

O incongruență perpetuă e aceea dintre tentațiile totalizante, universaliste, și sufletul din „țăndări de bolid", din „sfărâmături de glasuri" ori din „vechi rămășiți pustii". De o parte, „amestec de-anotimpuri, de dimineți și seri", convulsii intime, fragmentarism, eterogenitate, de alta *Pietrele*, „tovarășe cu șerpii și cu spinii", embleme ale indiferenței:

Spre fruntea voastră fruntea mea se-ndreaptă,
Și lângă voi mă simt din nou atom,
Și când v-ascult povestea înțeleaptă
Nu-mi mai aduc aminte că sunt om.

Odihna voastră, pietre, mă-nspăimântă,
În voi o vlagă nouă se frământă,
Și ca un ochi înmărmurit și greu
Stă Cineva la pândă-n voi mereu...

A fi în același timp, ca în *Schiță pentru un autoportret*, unul și toți, a pune mereu în chestiune sfărâmăturile și armonia întregului, conștiința unității originare pierdute și aspirația mereu reînnoită spre coerență, acestea sunt reacții ontologice străvechi. Reactualizându-le, Philippide pune în vers o tentă de particulară grandoare:

Singur? Ce vorbă lipsită de-nțeles!
Sunt tu și el și voi așa de des!
De-atâtea ori Sfinx și Edip!
Trăiesc în mine ca o pădure-n mii de frunze,
Ca vântu-n mii de fire de nisip.

Dac-aș fi vrut (pe vremea când visam)
Să fi fost altfel decât sunt,

Aș fi vrut să mă fi născut pământ,
Cu râme-n mine, rădăcini și iarbă
Pe fruntea mea boltită către soare.

Sau poate... aș fi vrut să mă fi născut soare.

Chiar *Clopotele*, sustrăgându-se legilor gravitații, diafanizându-se, visează cerul: „Îndată clopotele au să zboare, / În calvacadă către soare..." Consecință de ordin stilistic, rostirea abundă în linii hiperbolizante, subliniat retorice, respirând un voluntarism solemn, însă momentului de expansiune, supradimensionat, spectaculos, îi succede ritmic resorbția, o tipică interiorizare. Repedea cădere în mâhnire din *Rugăciune de dimineață* e consonantă melancoliei lui Rilke din *Das Studenbuch*, mai apropiată încă de Arghezi, psalmistul:

O, Doamne, dă-mi puterea să te-ajung!
Culeg în mine, iată, flori de soare,
Pe care la picioare ți le-arunci,
În fața ta sunt limpede și prunc,
Ca o pădure plină de izvoare.

Iar ca să am puterea să te cred,
O, Doamne, dă-mi încrederea în mine!
Izvoarele străpung vioi prin stânci,
Pădurea-i curățită de jivine,
Copacii sunt puternici, ecourile-adânci (...)

Să-mi lunec gândurile,mreje clare,
În apa omenirii milenare
Și-apoi trudite-n mine să le trag,
De glod și aur laolaltă pline,
Și glodul ca și aurul să-mi fie drag;
Și să știu uri ca să iubesc mai bine...

Nietzsche observa în *Originea tragediei* că în dialogurile platoniciene exultanța dionisiacă s-a convertit în cugetare, aceasta, fluidă și modelatoare, dând curs apolinizării. În meditație sfârșesc, la rândul lor, elanurile lui Philippide, câte au fost; departe însă de a deveni apolinic, în sistemul lui de semne primează conotații din registrul apăsător, depreciativ: „vânătăi de vânt", „nouri negri", „ploi negre", „păsări negre", „Năluca Vremii", un „Soare orb" ori

învadat de omizi ; li se alătură „muzici stinse“, sugerând entropia, declinul inevitabil. Peste orașele-monștri („blestemate lavre“ ; „mai mult îngrămădiri de pietre decât case“), peste nopțile cu „neguroși mușterii“ și „Venere venale“ din *Visul rău*, din *Balada unei spelunci* ori din *Cântec de noapte*, suflă tristețea *tablourilor pariziene* ale lui Baudelaire. La originea *Visurilor în vuietul vremii* (titlu onomatopeic, grupul *vi, vu, vr* sugerând foșnirea) prezidează nostalgia dezmărginirii, un ethos al armoniei, totul reafirmat laborios, metodic, în proiecție universală. Hotărât, nu există poet care să nu viseze ; după Eminescu, la Philippide poetica reveriei, cu puncte comune în același romantism german, are mai mult decât la oricare, pondere excepțională. (Aproape concomitent cu *Visurile...*, el dădea în versiune română poeme din Hölderlin, din Novalis și Mörike, din contemporanul Rilke). Nu doar în menționatul romantism transcendența începe cu celestul. În simbolistica lui Mallarmé de pildă, triumfă *azurul* și *cântă clopote*... Setea philippidiană de celest din *Privești cum zboară norii*, opusă „gândului anarhic și amar“, e frapant congeneră cu cea din *Ritmuri pentru nunțile necesare*, poemul lui Barbu :

Și-ntr-un tărâm de inedit azur,
În care nici o amintire nu vibrează,
S-ajungi în calea ta văzduhul pur :
Miraculoasă, veșnică amiază...

Similitudinile merg, de altfel, până la detalii : la Barbu — *mântuit azur* ; la Philippide — *inedit azur* !... Dintr-un text cu titlu novalisian, *Astralis*, emană „întristare grea“, ca efect al eșecului în conștiință ; în altele, nici măcar visul nu acopere labirinticul, subteranul, învălmășitul, cumplitul, ostrăviciosul, blestematul, dogoritorul, mucedul, duhorile, scrumul *e tutti quanti*, dimensiuni generatoare de „versuri crâncene și-amare“. Nici filtrele magice, nici isprăvile cu participarea lui Satan nu sunt decât interludii, paleative fără urmări în plan ontologic. Nici o *vrajă*, termen des invocat, nu declanșează miracolul. Cum să uiți dar de „sinistra coasă“ a morții ? Întrebarea din *Adâncire* revine în modulații diverse *(În vuietul vremii, Seară cu fulgere)*, în pas cu aprehensiunea pulverizării „în lutul trândav și-n azurul sfânt...“ O singulară autoflagelare pune peste toate sarcasm : *„Să mergem către zările urâte / Și să scăpăm de grija de-a dori !...“*

Se cunoaște aspirația eminesciană de a smulge *un sunet din trecutul vieții* ; la Philippide tentează mirajul sunetului unic din

poemele *vedice*, echivalent vibratoriu al macrocosmosului. În sunet reverberează *cunoașterea (Veda)*, motiv pentru care Philippide, deschis la un moment dat hinduismului, ascultă *vuiete și vânturi*, referenți sensibili, ispitit totodată de infrasunete și imaginând un miraculos instrument măritor, „care să fie pentru ureche ceea ce este microscopul pentru ochi...“ S-ar percepe astfel mișcarea moleculară intimă : „Ai putea să auzi cum curge sângele prin artere, cum umblă seva prin plante, cum foșnesc razele lunii, cum zbârnâie razele soarelui. Ai putea, cine știe, s-auzi chiar zgomotul mersului Timpului și vuietul gândurilor în creier“ *(Considerații...*, II). În textele poetului, își dispută întâietatea vântul „doinit în alte părți“, vântul „iscoditor de stânci“, vântul „plin de soare“ —, freamăte ale lumii exterioare cărora li se adaugă, enigmatice, voci interioare : „În marile singurătăți din mine / Aud de mult un cântec. Dar e cântec / Ceva ce nu se poate auzi / Decât doar cu urechea sufletului : / Sunete stinse, susur de astre, / Vârtej de vis și amintiri de vânturi, / Sonoră-nchipuire ce poate fi lumină, / Prezență care-nlătură cuvântul ? (...) / Cum pot să cred că e la fel cu mine / Ceva ce poate-a coborât din astre ?...“ *(În marile singurătăți...)*. Sunete lăuntrice ca acestea, inefabile, constituente sacrului, vădesc virtuți incantatorii, aproape magice, favorizând, până la un anumit punct, inițierea în mister prin necuvânt. Diversele *cântece* philippidiene — *Cântec de amiază, Cântec de noapte, Cântecul cătorva, Cântec din anii blestemați, Cântecul Nimănui* — compun în fond un text-matcă, în care aflueazā din toate direcțiile freamătele universului, spațiu, timp și vis, toate fuzionând într-o monadă sonoră.

Dacă poate fi vorba de o fervoare philippidiană, ea e una de idei, iar ca efect un lirism *à froid*, prezența *scrumului*, a *cenușii* și *gheței*, acestea notificând procese consumate, avânturi răcite. Destinul se citește, premonitoriu, în *vuietul vremii*, confesiune cu mari desfășurări de falduri recitative :

Un strop din sufletul meu cel de-acum
Va îngheța prin depărtări astrale,
Vrăjit mărgăritar de scrum
Și pulbere de arse catedrale.

Din glasul meu un fir va dăinui
În vuietul de vânturi al vremii care trece
Și-un cântec fără nume mereu se va trezi
Cu fiecare toamnă rece.

Și cântecul acela fără țel
Aș vrea să fie-acesta pe care-acum îl spun,
Miraj sonor cu care îmi înșel
Neîncrederea în visul meu tainic și nebun,
Tot încercând s-acopăr cu spuma lui ușoară
Neostenitul vuiet al vremii care zboară.

Nu știm câtă dreptate avea Novalis, notând că „reprezentarea trecutului ne trage spre moarte, spre evaziune", fapt pentru care amintirea e totdeauna melancolică, pe când „presentimentul" viitorului ar fi „totdeauna voios..." Trecutul philippidian, timp implicând „alte trecuturi și mai vechi" — chiar „amintiri din viața mea de plantă, / fiori de viermi și nostalgii astrale" —, e făcut din mișcări spectrale, sleite, din vorbe fără sunete, din subțierea realului și captarea lui în *diminuendo*, într-un stil al melancoliei persistente. Fantome „clipesc în *amintire*", asemenea stelelor „în funduri de fântâni"; din „*izvoarele-amintirii*" picură „frânturi de glasuri"; pe „funduri de trecut neizbutit" torc fire „*păianjenii-amintirii*". Viitorul, nedeslușit, irelevant, e pus între paranteze: „Iar cât despre speranță (...) / o dau cu bucurie de pomană..." Un titlu ca *Împăcare* presupune mai degrabă reculegere, renunțare, uneori abdicare. A „pactiza cu secolul e o *trădare*" — avertiza Julien Benda în răsunătorul lui eseu din 1927; autorul ***Visurilor în vuietul vremii***, drapat în tribun, un tribun-călăuz, calmează în consens, ridicându-se în supratemporal:

Silită poezie-a vremii noastre,
Într-adevăr prea mult a vremii noastre
Și prea puțin a vremurilor toate,
Rugină nefolositoare
Sufletelor viitoare,
Te văd în timpuri foarte apropiate
Zăcând printre unelte demodate (...)

Cântăm clăbucii clipelor de-acuma (...)
Dar unde-s visurile-albastre,
Rănite vechi violoncele
Care cântau în sufletele noastre?

Deschideți iară vechile atlase;
Pornim spre zările miraculoase,
Dar nici un vers pentru contemporani!

(*Promontoriu*)

Nu altceva propune, în *Viața alături*, lapidarul *caut ceea ce durează*. Existența fiind, înainte de orice, *temporalitate*, problemă niciodată rezolvată în favoarea insului trecător, acesta ascende totuși „pe-o rază rece de lumină" (la modul eminescian deci) în zone sustrase anxietății. Act de ideo-expansiune, creația se înscrie într-o fenomenologie a Totalității, poezia fiind înțeleasă ca realitate compensatorie, mai exact ca antidestin, chiar dacă pe mari întinderi ea rămâne construcție de tip rememorativ. Totul, în viziunea poetului, natură cogitativ-structurantă, e un reînceput continuu, reactualizare ciclică („Dezgrop în mine rădăcina lumii"); la suprafață mereu Același, în practică mereu Altul, fantast și raisonneur, cu o acută conștiință a *apropiatului* dar și a unui *dincolo* misterios, poezia lui se organizează, în consecință, pe relații oponente. De unde un Philippide pământesc, personaj în reliefuri clare, dublat de un altul, aerian, aparențial, spectru cu „nostalgii de vid", lunecând „din eră-n eră...". Sentimentul tragic al existenței, coercitiv, oprimant, se vrea disimulat în declarații superficial triumfale, dar sub ele bănuim mai degrabă sarcasm:

Lumea începe și sfârșește-n mine...
Ori:
Eu singur îmi sunt șarpe în paradisul meu...
Ori:
Schimb perlele-n grăunțe și fac din înger slugă...

Fie un Robinson „cu insula în suflet", fie jucând pe „Prometeul gonit din univers", Philippide rămâne un suflet tensionat, disprețuitor de norme, scrutând cu ochi diferiți ieșirea din limită. Suflet în indiviziune —, nu-l vom tăia deci în două; fața și revermitul său propriu de personaj modern, alte dimensiuni de asemenea, sunt și alte altora, iar Blaga trebuie luat ca omolog:

Suntem făcuți mai mult din noapte.

Prezentul cu scânteia lui nu poate
Să lumineze-abisurile toate
Și veșnicul amurg din noi...

Aproape didactic, la fiecare nou volum poetul își redefinește poziția în spiritul ideii de concrețiune, pornind de la propria stilistică a formelor și structurilor; așadar, noile etape cresc organic din fondul nuclear inițial, în deplină solidaritate, bazându-se pe aceleași metafore spațiale, pe aceleași repere personificatoare, cu aceleași

tendințe imensifiante. Nimic nu scapă șlefuirii perseverente, obstinate, de aici în argumentele eseistului, remarcabil încă de la treizeci de ani, insistența calificativului *lucrat*. În ipostaza de închinător al soarelui, emul îndepărtat al unui Mimnerm grecul, poetul din *Cântecul câtorva* — preludiu la *Aur sterp* — părea contemporan al vechilor constructori de temple :

Și dă-ne, Soare, suflet nou, alt vis ! (...)

Mai dă-ne, Soare, jar nestins, și toarnă
Pe fruntea noastră aurul nădejdii (...)
Și sufletelor dă-le foc, să ardă bine,
Ca niște jertfe, pentru tine !

Încă o dată, simbolisme ale luminii, frecvente, invită la comparații cu Blaga. Nu găsim însă și incandescențele acestuia, ardența extremă, până la automistuire. O *Seară cu fulgere*, amestec de grandoare cosmică și îngheț, general progresiv, introduce în spații sumbre, cărora o retorică incantatorie le accentuează golul :

O, vino printre fulgere cu mine,
Printre ghețari de nouri să ne croim un drum
Și de pe culmea serii bătută de furtună
Să contemplăm un univers de scrum ! (...)

În catedrala despletită-a ploii
Declamă vântul imnul lui păgân,
Și visurile noastre răzlețite
Ca niște păsări amețite
De vuietul furtunii, în urmă-ne rămân...

MONOLOGUL — CA POVESTE FILOZOFICĂ. — Metafora *Monolog în Babilon*, titlul celui mai substanțial volum philippidian, punea de la început ideea de solilocviu-meditație sub semnul dramei, *babilonicul* fiind totuna cu labirinticul, cu haoticul, cu răsturnarea noimelor, fenomen dezarticulator cu implicații halucinatorii frizând absurdul. O frază din uvertura la *Stânci fulgerate* releva de mult bipolaritățile unui complicat, ale unui observator divizat, care, aspirând spre astral, făcea din Eul preocupat centrul incursiunilor fundamentale :

Tot ce-i contrast m-atrage, și-n mine, ca-ntr-o seră
Cresc palmieri alături de cactușii buboși...

Este enorm de mult egotism în atât de solid-elaboratele texte din *Monolog...*, însă un egotism pluriperspectivist, universalizant dacă se poate spune, planând pe ascensiuni și căderi. Nu o dată, un asemenea Eu se de-subiectivează până la asimilarea cu Umanul în totul : tărâmurile finite dau curs planetarului, întrebările lumii vechi se confundă cu cele ale prezentului, într-o amplă viziune dezistorizantă, generalizatoare. Cât timp „enigme și mistere“ proliferează, „Căutătorul“ (= gânditorul) repetă pe cont propriu soarta damnatului Baudelaire din *L'irrémédiable*“ : „...un Etre. / Parti de l'azur et tombé / Dans un Styx bourbeux et plombé / Où nul oeil du Ciel ne pénètre...“ Purtând în spate „minereu de amintiri“, dezabuzat, torturat de drama *incomunicabilului*, Philippide are, concomitent, masca unui Rilke „încoronat de vis“ *(Traumgekront)*, care știe că „aproape tot ce e grav e dificil ; și totul e grav...“ Proprie lui Philippide îi este, în fond, acea specie de *gravitas* care leagă peste secole dialogurile platoniciene de orizonturile poeziei dantești, ori de întrebările lui Camus și Sartre, gravitate care, cu nuanțe diverse, e detectabilă la contemporanii Paul Valéry, la T. S. Eliot ori la un Salvatore Quasimodo, exponenți ai unui umanism modern.

Reflexivitatea în poezie valorează în măsura în care e sublimată, reîncarnată metaforic, ridicată strălucit la nivelul plastic-sugestiv. Scriitor de tip *lettré*, reflexivitatea lui Philippide nutrită cu lecturi de anvergură excepțională, cerebralismul lui stimulând o imagistică universalistă, denotă similitudini cu limbajul sentențios-poematic al unui Nietzsche, bunăoară. Parabola, alegoria prelungită sunt la ele acasă ! Confesiunea își arogă acum disponibilitățile discursului oblic, la persoana a doua ; câteodată, apropiat epicului, utilizând persoana a treia, autorul pare a-și ascunde total chipul, ținându-se deoparte. Poezie conceptuală, „lipsită în genere de emotivitate“, „joc de imagini exterioare“ —, afirma Lovinescu despre *Aur sterp ;* poetul „își deduce abstract imaginile una dintr-alta, după asociațiile *verbale* care vin din întâmplare“, adăuga Camil Petrescu. Nu numai „în câmpul clasic poetul știe tot“ (G. Călinescu), dar și în domeniile moderne, iar o asemenea erudiție se reflectă, ca la Valéry, pe care-l admiră, în nota de intelectualism constant. Frecvent deci, cogitoul o ia înaintea unei lirice. În fapt, „monologurile“ philippidiene sunt niște *povești filozofice*, cu trimiteri la Odiseu și Aristotel, la curtea din Saba, la „valea numită Iosafat“ și la Gange, la „Etiopia toridă“, ori la colosul din Rhodos ; multelor apariții mitice, Parce, Titani, Ciclopi, li se alătură Pto-

lomei, rătăcitorul Ahasverus, straniul Schlemihl din istorisirea lui Chamisso și alții, sumedenie. Nu e o întoarcere de rutină la cei vechi, sub cerul aburit al Cicladelor ori în Arcadia bucolică. E continuă proiecție într-o „lume-ntreagă de vis“, o umanitate intens-revelatorie *(Sirinx)*, pelerinaj imaginar la „vechile izvoare“ *(Monolog în Babilon)*, înaintare spre „lucruri ce n-au fost rostite...“ Se schițează, ca la Barbu, o Heladă de pură ficțiune, imaterială, străvezie, trans-substanțiată, angajând multiplu fantezia : un spațiu ideal în care pelerinul cu ingenuități de efeb, admirator al armoniei pitagoreice și al *Symposionului* platonician, se sustrage sistematic vulgarului, prozaicului și iregularului. Marcată de vraja luminii homerice, experiența livrescă a lui Philippide continuă în mileniile postchristice. O semnificativă declarație, cu un an înainte de moarte, rezuma un credo, nu numai estetic :

„Construind, am avut întotdeauna sentimentul că construiesc în continuare...“

Nostalgia formelor geometrice perfecte, ascensiunea din fragmentar și confuz în „zona timpului în cerc“, acestea amintesc de protocolul metafizic al contemporanilor lui Platon (dacă nu și de *mandala* budistă), dar cum să intri în comunicare fertilă cu ei, când instrumentele apte să lege „gândire cu gândire“ șchioapătă, când „eolianul labirint din creier“ dezorientează ! Ideea unei *Apropieri* spectaculoase de esențe sună deziderativ, sub semnul dubiilor :

Putea-voi oare fără călăuz
Să dibui puntea dintre privire și auz
Și cumpănindu-mi firea-ntre-amândouă
Să gust cu adâncime și nesațiu
Senina voluptate nouă
A timpului scăpat de spațiu ?

Cum să întinzi punți, când autodepășirea, întrecerea cu sine, e curată utopie ? Propria-ne ființă, textură de vizibil și enigmă, lunecă irepresibil pe plinuri și goluri interioare :

Pe hartă nu mai sunt ținuturi noi,
Necunoscutul — e în noi...

(Aud o ușă)

Inevitabil predestinat singurătății, individul, un fel de peșteră zidită, rămâne un „exilat în absolut“, neputându-și reprezenta exact

limitele. Nimic nu-l dezleagă de presiunea *Incomunicabilului* ; inutil așadar arsenalul tehnicii moderne (ronhii de oțel, tot felul de sârme, de cabluri și ace), iluzorie instrumentația adaptată exclusiv lumii palpabile, când fundamentală e descifrarea sufletului-palimpsest. Toate acestea, cumulate, formează materia unor poeme tipice : *Fosile-n roca timpului, Pe poarta de corn, O, câte lucruri* — și celelalte. Împovărat de umbre, tragic, obstinat, *Căutătorul* fără chei sparge *absurde porți*, dar lumea lăuntrică „a inimii profunde“ i se refuză, oricum. Deși aude „fără urechi“ și vede „fără privire“ *(Incomunicabilul)* —, pelerinul din *Întâmplare în deșert*, contemplând Timpul „lenevos și tont“, se simte împresurat, stingher perpetuu. Imensitatea cosmosului „umilește“ : — nici vorbă așadar de cunoaștere totală, misterul Universului nefiind „încă rezolvat de mintea umană“ ! *(Considerații..., II)*. Cineva sau *ceva* misterios împinge orele înainte printr-o fantastică *poartă* cosmică, sub raze selenare impulsionând halucinația ; vidul face ca hotarele dintre lucruri să se șteargă. În *Întâmpinare în azur*, un Philippide în patetică așteptare e în unul din rarele lui momente faste, de un lirism neadumbrit, necenzurat de rațiune. La modul general, viziunile lui *în vuietul vremii*, vag consolatoare, reîmprospătate ritmic, unifică, restructurează și remodelează liber ; performanța e de a da un corp, un vestmânt realităților invizibile, de a sesiza dimensiuni greu perceptibile senzorial, de a surprinde fermenții ascunși ai lucrurilor din univers. Oniricul philippidian, un „vis de slavă și singurătate“, are funcție relevant cognitivă, poetul, un semen modern al magului eminescian *călător în stele*, înaintând *Pe Poarta de corn* (monolog pe o idee din *Eneida)* în pură transcendență :

Nu vreau s-ascund de-nghet și de dogoare
Banale oseminte viitoare (...)

Și nici nu las simțirea-mi să se-alinte
Cu-ademenitoarea-nchipuire
Că dintr-un maldăr șubred de cuvinte
Poți să clădești o casă-n nemurire.

Dorind durata fără de contur,
Nu vreau sonore cripte să mă-ncurce,
Vreau gândul meu aerian să urce,
Nestingherit în veselul azur.

Pe coarde noi un sunet nou să-ncerc,
S-ajung în zona timpului în cerc,
Să intru iarăși în eternitate
Pe poarta viselor adevărate.

Poeme diseminate într-un volum ori altul — o *Întâlnire în
munți, Călătorie și popas, Spun călătorii* și altele — pun în va-
loare o notă-refren : metafora drumului ; multe călătorii ale lui
Philippide explorator fără pace, sunt în fapt drumuri spre sine
(spre „mările tăcerii dinăuntru"), cu opriri în Hades și în stele,
lângă „titani și heruvimi", dar fără speranța unei „zile strălucitoa-
re". Tema *dublului*, abordată necontenit, din unghiuri multiple,
totdeauna grave, obsedează. O călătorie spre dublul său, motiv de
Întâlniri în nemargini, duce din trecut — direct în viitor :

Te știu de mult, din vremea când la Nil
Împărățeau cu faimă Ptolemeii (...)

Te-am mai văzut la Roma, sub Neron. Mi se pare
C-ai fost și tu la cina cu ouă de păun (...)

În evul-mediu știu c-ai stat ascuns
Prin sumbre mănăstiri benedictine (...)

Cred însă că ești gata iar de drum...
Sunt vremuri încâlcite. Sari din ele !

Spre care ev pornești ! Ți-aș da-ntâlnire
Prin librăriile-anului cinci mii,
Dac-or mai fi atuncea librării...
Dar va mai fi atuncea omenire ?

Sub mantia alexandrinului romantic se zbuciumă un nou Sisyf,
neîmpăcat, anxios, contradictoriu, osândit în etern să urce și să cadă.
În *Inscripție pe o ușe*, Arghezi asocia drumului speranța ; despăr-
țirile lui Philippide se proiectează, de regulă, pe divergențe : „Scui-
pă când pleci. Nu te uita-napoi. / Toate cântecele sunt străine (...)
/ / Vom rătăci sub alte zodii. / Steaua cea bună ne va răsări / Să
ne păzească de jigodii. / / Lumina cade stearpă pe viața noastră
de-azi. / La drum ! Tu nu cunoști vântul doinit în alte părți. /
Scuipă când pleci. Azvârle cele din urmă cărți. / / Ce bună va fi
steaua păstorilor nomazi !" Ultimul vers al acestei *Declamații* des-

cinde parcă din *La Maison du berger*, cunoscutul poem al lui Al-
fred de Vigny.

Terapia naturii rămâne o posibilitate de salvare ; un leac per-
petuu...

Unde sunt clasicele columne albe ale Corintului, făcute, parcă,
„să poarte numai cerul fără nori" ? Vocea călătorului din *Tainicul
țel* e vocea unui Dante redivivus, tulburat de chipuri repugnante,
de columne-sperietori „cu capete de om împodobite" ; dizarmoni-
cul, diformul, detaliile de serie neagră par a fi citite cu ochii lui
Arghezi. Iată așadar : „Strâmbe guri, / Tumefiate buze, nasuri roa-
se, / Obraji cu negi cât niște nuci, frunți joase, / Ochi storși, urechi
pleoștite, tot figuri / Dintr-un muzeu de monștri parcă scoase !"
În același timp, reprezentări ca acestea au tangențe cu grafica ex-
presionistă a unor Marcel Grommaire, Max Ernst și Frans Mase-
reel ori cu sculptura unui Henri Moore. Mult citatul *țipăt ex-
presionistic*, sinonim cu exasperarea-limită, îi corespunde la Phi-
lippide „țipătul nătâng de cucuvaie" al Eului smintit, căzut în
grotesc. Deși moralistul se complace în hiperbolă, viziunile lui sum-
bre nu sunt atât ale unui *prevestitor* de catastrofe cât ale unui
constatator dezolat. Accesul în „înaltul azur", în spații „fără jos
și sus" *(Glasuri)*, fiind barat aprioric de întocmiri absurde, „poate
chiar dușmane", observatorul din *Alai* se repliază asupră-și, apăsat
de „spaime vechi", de reziduuri depuse în inconștient. Tablouri
percutante, simili-dantești, exil și rătăciri *(Prin niște locuri rele)*
vorbesc de răul veacului istovit, secol hipertehnicizat, generator
de coșmare :

Oraș era... Dar ce ciudat oraș !
Un încâlcit amestec uriaș (...)
Escaladând văzduhul pân-la cer,
Un babilon de turnuri și palate
Din toate vremurile adunate,
Cu câte-un zgârie-nori înfipt în zare
Sticlind cu zece mii de ochi la soare (...)

Răcneau mii de gâtlejuri de metal.
O hoardă de vulcani părea că vine
Bufnind, icnind spasmodic și brutal.

Mugea văzduhul de bubuituri,
De pocnete, de trosnete, de larmă.
Părea că-un munte de granit se sfarmă
Și năvălește marea prin spărturi...

Toată filozofia lui Philippide presupune nostalgia unui orizont flotant „între avânt și nemișcare", între „inima coclită de-amintire" și „gândul aplecat în viitor" *(Cumpănă)* — acestea consonante unui *timp-spațiu* subiectiv, cu inepuizabile resurse mitopoetice. Reluarea ritmurilor începutului, curgerea în matca dată, înscrierea în durate ample, toate acestea opun labirinticului și avatarurilor argumente în favoarea omului etern.

Fie vorbind despre sine, fie disimulându-și identitatea, autorul *Monologului* e totdeauna un om-insulă ; îl recunoaștem o dată în Prometeul „gonit din univers" *(Izgonirea lui Prometeu* — în *Aur sterp)*, dar și sub masca războinicului Alexandru din *Monolog în Babilon*, meditații însumând experiențe multiple și ilustrând teza borgesiană despre „textul făcut din texte..." *(El Zahir)*. Elocvente mostre de intertextualitate sunt, de asemenea, poemele *Pe un papirus* (280 versuri) și *Cândva la Stix*, pagini redimensionând sonuri homerodantești, mostre de scriitură modernă cu trimiteri la Odiseu, Polifem, Cerber, Charon, Ulise, Orfeu, la Euridice și ceilalți. Relații cu felurite alte texte stau la originea *Monologului în Babilon*, discurs sugerând, pe axa temporalității un timp-oglindă (cu referiri la Zeus și Herakles, la Efemeride, dar și la Homer, la Aristotel, Platon, Pitagora, Democrit, Herodot, la mulți încă) ; pe axa spațialității, „babilonicul" vizează bineînțeles planetarul. (La lectură, nu ne putem reprima, totuși, impresia de prelegere filozofică). La nivelul construcției, cu suport alegoric, triumfă modul poematic al unui Vigny din *Les Destinées)*. Cu zeci de secole înainte de Svevo și Camus, impetuosul Alexandru, „fiul lui Filip, basileu", are trăsături moderne de *om sfâșiat* ; ucenic al lui Aristotel „stagiritul", tânărul conchistador se împarte între război și cunoaștere *(„cunoașterea e tot o cucerire" !)* ; mișcat de muzica pitagoreică a sferelor, nu-l lasă în pace însă „cuiul îndoielii" ; din întrebări nesoluționate, despre natura zeilor, despre sofisme și esența adevărului, transpare în filigran ideea de temporalitate activă, succesiune de proiecte și momente pline, ca sfidare a neantului. Dacă individul în sine e perisabil, ideea de Om, ca ființă, subzistă :

Din om, când moare, piere numai chipul,
Dar neatins trăiește arhetipul ;
Când viața pământească se încheie,
Rămâne Alexandru în idee...

Fantezia philippidiană, plină de „continente scufundate", face din trecutul regăsit ecrane inițiatice ; în ore faste, *Voci ale vechilor poeți*, „mai clare decât sclipirea stelelor pe cer", cheamă lângă

„Săgetători și Herculi și Persei" —, arhetipuri ale grandiosului. În Goethe, „vestitul de la Weimar", pare să fi văzut Philippide *omul deplin*, geniul suprem — cu „multe îndrăzneli (...), cu marea îndrăzneală de a fi echilibrat" (Interviu — în *Amfiteatru*, 1975, nr. 2). În modul în care Dante se lasă călăuzit de Virgiliu, Philippide și-l asociază pe Goethe din *Faust*. Dintre contemporani l-a oprit în loc Valéry, în manifestările lui de *om universal*, în special în revelațiile indirecte despre sine, prin intermediul lui Monsieur Teste ; câteva eseuri philippidiene, ilustrative în alt sens, *Novalis și drumul înăuntru*, *Franz Kafka și singurătatea în mijlocul mulțimii*, altele iarăși, reiau, la modul filozofic, prin intermediul acestora, destinul omului-insulă.

Privită ca text global, poezia lui Philippide (ediția definitivă din 1976 numără 114 titluri), cu rarisime momente de calm echinoxial, se constituie într-o perpeută succesiune de stări fluctuante, viața fiind făcută din „fulgere și cenușă". Dincolo de antinomii și disonanțe, *soarele*, *piatra*, *cântecul*, *povestea*, *visul*, componente ale unui câmp semantic fluid, plămădesc, totuși, sugestia de consonanță cosmică novalisiană ; *Niște stânci* înfierbântate de soare cântă ; în alt context, „pleșuvul pisc", cerul, vântul, plopii inculcă senzorial și rațional perspectiva unității ultime, transferul din concret în inefabil, din univoc în simfonie. Elegiac, uneori cufundat în tristețe, alteori simțindu-se maculat lăuntric, poetul „marilor singurătăți" nu cade, în fapt, în ceea ce Borges, alt solitar, numea *scepticism esențial* :

Cu vocile naturii încearcă iar să cânți.
Vor fi câțiva s-asculte și poate să-nțeleagă.
În îndoiala-n care te frământi,
Un singur suflet face cât omenirea-ntreagă...

În consens, un scurt poem final (1978), relua ideea din *Intorcere*, acum sub titlul *Vis și căutare*. Și iată confesiunea, un posibil legat testamentar :

Mai bine să ne-ntoarcem pe pământ
Și părăsind călătoria-n vid,
Să cultivăm grădina lui Candid,
Lăsând închipuirea să măsoare
Iluzia-n continuă mișcare
A țelurilor drumurilor lungi,
La care să visezi, să nu ajungi...

Şi poate-aici s-ar întâmpla să fie
Şi mult râvnita mare poezie
Ispititoare —
Căci totul este vis şi căutare.

Prin substanţialul *Monolog în Babilon*, poetul, riguros modelator într-un abanos translucid, reconfirma, în final, solidaritatea moleculară a unei creaţii în care totul a evoluat organic, intensiv şi extensiv, în reluări întregitoare. Cum în structura *Monologului* intră, reorchestrate la nivel superior, impulsuri din volumele anterioare, faptul îi conferă statutul de operă reprezentativă. Vorbim, prin urmare, de *Monologul* lui Philippide aşa cum, esenţializând, ne referim la *Elegiile din Duino* ale lui Rilke ori la *Cimitirul marin* al lui Valéry. În ultimă analiză, Philippide a fost una din vocile mari ale poeziei veacului, exemplar nu numai prin cultul expresiei îndelung-decantate, prin densitatea ideilor, ci şi prin perseverenţa într-un crez. Proze, studii şi eseuri, numeroase volume de traduceri au, şi ele, partea lor, revelatoare în definirea unui Philippide integral.

POEZIA — UN EXIL ASUMAT : ION VINEA

Nu vom şti poate niciodată ce motive vor fi determinat amânările lui Ion Vinea de a-şi grupa cele peste trei sute de poezii în volume. Reticenţe de ordin estetic? Să fi fost la mijloc sfidare —, demonstraţie că drumul spre antologii nu trece neapărat prin volume?!... Posibil să fi acţionat vreo raţiune mai puţin pământeană, înscrisă în fibra intimă, drept care Geo Bogza punea între steaua *Aldebaran* şi Poet semnul egalităţii:

„Numele lui Ion Vinea suna, nu dominator şi obsesiv ca al lui Ion Barbu, nu elegiac ca al lui Ilarie Voronca, nu şlefuit după tehnica şlefuirii diamantelor ca al lui Al. Philippide, ci ca un parfum de floare rară, deschisă la miezul nopţii, numai în anumite nopţi.

Ion Vinea era Aldebaran.

I se spunea prinţul poeziei şi era în adevăr un prinţ, fericit şi de invidiat. Era frumos şi senin ca o statuie mediteraneană, era talentat şi încântător, părând a fi răsfăţat de parce, cu ochi de rege şi de copil, cu o minte de mare subţirime, şi, în vuietul oraşului, de o nonşalanţă superioară, care era blazonul lui" *(Ca să fii om întreg*, 1984).

Tatonări juvenile la şaptesprezece ani în *Simbolul*, efemeră revistă personală, amiciţie semnificativă cu insurgentul Tristan Tzara, (un secondant cu iniţiative), contacte antebelice cu N. D. Cocea la *Facla*, cu Arghezi la *Cronica* şi, pasager, cu farseurul Al. Bogdan-Piteşti la *Seara*; după război, director al celei mai durabile reviste de avangardă, atât de datoare lui până a i se spune „*Contimporanul* lui Vinea"—, iată, în fugă, momente ale biografiei exterioare. În 1927, el anunţa ca gata de tipar un volum care s-ar fi intitulat *Prund*. Unicul său volum de poeme, *Ora fântânilor*, avea să apară însă la 5 iulie 1964, în chiair ziua în care autorul, aproape septuagenar, expira. Alte laturi ale operei, proze scurte, romane, multă publicistică, traduceri, urmau în mare parte a fi revelate postum.

Nimic din gestica unui frondeur la Ion Iovanache (identitatea reală : Ioan Eugen Iovanache) — inițial absorbit de Baudelaire și Verlaine, prizând reveriile unui Samain *Au Jardin de l'Infante*), sedus momentan, împreună cu Tristan Tzara, de decorativul exotic minulescian ; — așadar : „...ochii triști ce urmăresc himera / Privesc spre cer, la norii care par / Galere roze-n drum către Cythera...“ Desenul, ca la impresioniști, se dizolvă în culoare ; peste „penumbrele culcate pe iazul din oglinzi“, în *Capitol* („Poezie pentru domnișoare“) planează muzical „tristețea lui Chopin“, dar o dată cu *Amintirile false* (datate 1914), clișeele decadente, „parfumul de altădată“, „iubirea moartă ce nici nu s-a născut“, parcul cu „veșnica statuie“, „goarnele-n cazarmă“ și altele ca acestea cădeau în deriziune : „Și ninge luna clară, o, luna nelipsită...“ Sub aceeași lună banalizată, printre fântâni somnolente îndrăgostiții din Frühlingsnacht „se perindă c-un aer idiot“. În primul din cele două numere ale *Chemării* (scoase cu Tristan Tzara în 1915), sentimentalismul, langorile, erau dezavuate radical : „Să ieșim deci cu platoșe tari sub veste. Să înlocuim cărțile din redacții cu panoplii la îndemână ; să avem bombe asfixiante prin coșuri, și creioane cu șiș...“ Conotații percutante erau destinate să introducă pe lector în pulsul viu al timpului : o toamnă rătăcește prin basmul *metalic ;* peste ora de *plumb* sună goarne-*lumini ;* „liniștea se taie-n plopi și-n *vilele ascuțite ;* o cârciumă *roșie* „dănțează“. Traseele de la senzație la intelect se vor fulgurante, fără literatură : „Literatura mă persecută — declara Vinea. Mi-e iremediabil antipatică...“

Pozitivă la un debutant, tehnica articulării strânse a imaginilor frapante, sincopate, în rapidă desfășurare cinematografică, merită subliniere. O gară solitară în noapte, cea din *Doleanțe,* devine în plan existențial o etapă a marii treceri, deci motiv de melancolie :

Gară peticită de lumini,
șine verzi sub luna de venin,
câmp în ceruri înțepat cu spini,
ce tăcere, suflet pal și mut,
trenurile toate au trecut.

Ultim șir de roți, porniți alene,
felinare, tremurați din gene,
țipă, deznădăjde, în sirene (...)
Gară luminată și pustie,
trenurile pleacă pe vecie,
ieși dintr-un sertar, melancolie...

Lunaticul din *Soliloc,* asediat de scepticism, peregrina (în același 1915) prin beznă, mai exact prin propriu-i destin ; apărea atunci metafora *fântânii,* viitoare oglindă iradiantă, întrucâtva analoagă eminescianului lac-oglindă : „Eram înalt și singur în întuneric, / treceam pe lângă fântâni curgătoare în jgheaburi, / de lespezi cu nume românești săpate în ele...“ Liniile relevante țin de oniricul romantic : nori și păduri se confundă, singura stea de pe cer e un arhanghel palid, meditând la o „nouă Bună-Vestire“, dar totul sfârșește brusc în trezie, la rece. A trecut timpul astrologilor gârbovi, figuri „în halat și papuci“, cu „ochelari pe nas ca niște acătătoare de rufe pe frânghii, / cu tabachere pentru strănutat / și texte indescifrabile pe pergament“. Nu se ajunsese încă la revolta *contra omnes,* specifică avangardei, ci mai degrabă la un fel de autonegare singulară : „N-ai să vindeci paraliziile isterice prin sugestiuni / ca în scăldătoarea oilor / ca să se creadă că faci minuni / nici n-ai să dai viață catalepticilor / strigând fatidic : Lazăre —, de trei ori...“

DESCHIDERI ȘI SOLITUDINE INTERIOARĂ. — O întrebare necesară : fost-a realmente Ion Vinea un *Happy Prince,* cum îl vedea pictorița Magdalena Rădulescu, încheindu-i portretul ? ! O dată sustras grupului de confrați, poetul „fântânilor“ cade în mâhnire, de unde melancolia nedisimulată și în special apelul la memoria recapitulativă, generatoare de mitologii personale. Mirajul a ceea ce, literar vorbind, nu se întâmplă de două ori, exercită asupra sa presiuni diverse. O propoziție din Apollinaire (de altfel plată), despre caracterul „anticipator“ al „adevăratei arte“, convenea și tânărului Vinea, care, lector rafinat, putea găsi în *Alcools* semne de independență, dar și tangențe estetice cu Jarry, cu pictorii Braque și Picaso, cu ceilalți. La febricitantul Apollinaire, încântă de asemenea pulsul matinal al cetății, sirene gemând, clopote, freamăte, alte ritmuri curente ; în plus, nonșalanța paradoxului, monologul adresat sieși *(„Je me disais, Guillaume il est temps que tu viennes...“)* —, dar și libertățile formale din *Calligrames.* Cât despre *constructivismul* propus de *Contimporanul,* el se întâlnea sau chiar coincidea cu optica modernului parizian, refractar oricărui „snobism“, acționând „pentru restabilirea spiritului de inițiativă, pentru clara comprehensiune a timpului și pentru a deschide noi vederi asupra universului exterior și interior, care să nu fie deloc inferioare celor pe care savanții de toate categoriile le descoperă în fiecare zi și din care ei își extrag minunile“. Astfel de minuni impuneau „datoria de a nu lăsa imaginația și subtilitatea poetică în urma

celor ale artizanilor care îmbunătățesc o mașină...“ Nu altfel gândea Vinea, care, practicant nonconsecvent al versului liber, reclama, în *Contimporanul*, o sincronizare pe măsură : „Năzuim către o poezie dintr-o dată, fără ajutorul vechilor mijloace de transport ; — diligența am părăsit-o în drum...“

În realitate, diferențele de limbaj dintre un *Manifest activist către tinerime* și *Principii pentru timpul nou (Contimporanul*, 1924, respectiv 1925) — sunt sensibile. Dar „principiile“ înseși erau ele noi ? Un Vinea provocator, deschis viitorului, aproape iconoclast, e controlat de un altul, hiperlucid, reticent, concesiv oarecum, până la a declara că „istoria artelor se repetă“ ; un *poem*, „construcțiune a oricărei realități estetice“, pune în mișcare „toate artele“, de unde urmează că „muzica, plastica, literatura — sunetul, materia, verbul — se rezolvă în poezie“. Acest al doilea Vinea nu ezita să denunțe (în *Punct*, 1925, nr. 14) retorica lui Marinetti în efectele ei manieriste, ticurile, mofturile, eșuate în *Vorbe goale :*

Metro, metronom, mecanic, constructiv : nickel,
express, radium, telefon, T.F.F., cablu,
ascensor, vitessă, passaport,
radiator, arc voltaic, pneumatic, motor,
alcool, turbină, etc.

Frapează, în acest inventar, nota parodică zeflemitoare, vizând precaritatea *vorbelor în libertate*. Iritarea e clară :

— L'opinion courante est que rien qu'en
employant un vocabulaire de contre
maître d'usine, en guise de paroles en
liberté, on devient, pour cela, poète moderne...
C'est une révolution de lexique.
C'est une conception de garçon-coiffeur autodidacte.
A quand la révolution de la sensibilité, la vraie ?...

Când scrie bunăoară că „broscoiul punctat suie la suprafața bazinului“ și „cântă ca un cuc“, Vinea propune raporturi noi, destinate să șocheze ; devierea de la normă, în cazul de față arbitrarietate cu suport ironic, e ceea ce, stilistic vorbind, înseamnă *anomalie* sau *impertinență* (Gérard Genette), demers suprarealist tipic. Când însă altă dată ca în concisul *Necroman* —, caracterele tipografice se schimbă de la un vers la altul, procedeul (anticipat de simboliști, practicat apoi de Appolinaire) e artificios ; la publicarea poe-

mului în volum, el a și fost părăsit. Necropolă stranie, cimitirul bate spre un insolit à la Edgar Poe : „În cavoul ca o vistierie ferecat / din mireasă a rămas o rază...“ „Praful fin e pentru strămutat, / Întunericul arde înfundat“. Se aud : „Pași printre îngerii numerotați. / — Cine-i ? — staaaaAAAAAi...“

Un text ca acesta, datat 1925, nu excludea interesul lui Vinea (la intervale variabile traducător din antici și moderni), pentru valori de orice gen. Primirea lui Sadoveanu în Academie îi evoca „mitul uriașului“ elin, care, „ca să se înalțe, trebuia să atingă, la răstimpuri, pământul regenerator...“ Concomitent, tot în *Contimporanul* (1923, nr. 43), satisfacție dădea volumul *Pe Argeș în sus :* „Pillat înstrăinicește solul nostru istoric. Ne arată câteva cimitire, câteva genii, câteva devotamente : țara. El trece în repertoriul nostru clasic, simplu, fără fanfară...“ Apoi altundeva, într-un text liric, un detaliu biografic edificator. Superior „cugetului orb“ — neînstare să capteze misterele —, pământul țării, veghind tutelar, „simte apele și sicriele“. „Unde ești frate din pământ ?“ — clama poetul, adresându-se realmente fratelui său mai mic, mort într-un accident de călărie.

Arta în genere, arta unui poet în special, ar fi totuna cu „a impune aproapelui delirul tău“. Dar este Vinea omul fervorilor ? Mai curând nu, drept care, angajat în experimente moderne și, concomitent privind îndărăt, vădit preocupat de efecte și proporții, el își trece fraza prin filtre cerebrale diverse. Dacă, potrivit lui Henri Meschonnic, modernitatea nu e ruptură, ci abolirea distanțelor dintre vechi și nou, situația lui Vinea confirmă teza, modernitatea lui traducându-se prin antisentimentalism, printr-un limbaj al inteligenței, printr-o simbolistică a tranzitoriului. Cu perpetua lui oroare de sistem, tatonând și temporizând, savurând „polenul silabelor“, cântărind, reflectând și remaniindu-și textele, iată-l, asemenea lui Arghezi, meditând la constrângeri verbale, semnalând cuvinte „țesute din sideful efemer al crinilor“, ori sugerând „jarul sângelui“ ; îl țin în loc „silabe stelare“, cuvinte-clopote, instrumente sunând în gând „vecia noastră“. Dar propria natură a limbajului e de a-și ascunde disponibilitățile : „Întreb soarta ca orbii vidul, / greu tac pierderile și amintirile, — / la creștetul lor *fumegă cuvintele*“ ! (*Velut somnia*). Nerezolvate, *soarta, pierderile* și celelalte alimentează „închipuiri și vedenii“ ; în același timp, mirajul cuvântului luminător obsedează : „Cuvântul care-i ? vraja s-o dezleg / nod gordian, obscur ca un descântec / păstrat în a mileniilor carte, / iar paloșul, ce mâna mi-l ascunde, / un fulger orb și rob din el să-mi dreg / și să-l împlânt în soartă ca-ntr-un pântec...“ Nostalgie și *Răzvrătire*, coexistente, se interferează. Și înainte de

Contimporanul, și după, sondând misterele orelor, interogând zodiile, asociindu-și programatic libertățile prozei ori valorificând citatul livresc, căutătorul de forme personale participă la o retorică evident modernistă, fără excese însă, motiv pentru care Șerban Cioculescu vedea în el „un clasic al mișcării literare", „talentul cel mai reprezentativ" al avangardei (1934), dar deținând în cadrul acesteia „o poziție de centru". Situația lui Vinea are analogii cu cea a germanului Alfred Mombert care, la *Der Sturn*, propulsa idei expresioniste, fără urmare în propria-i creație.

Trimiterile la „geometrie" ori la „vocalele soarelui" nu confirmă apropierea de geometrismul analitic sau sintetic, afectiv sau conceptual, limbaj a cărui vogă, prin Picasso, prin Braque și alții, tentase pe Apollinaire sau pe un Max Jacob. De remarcat, totuși, în *Singurătăți* (confesiune din 1918), senzații divers-simultane, urmărind ca în unele picturi cubiste relevarea cvasi-concomitentă a impresiilor. Semne vizuale și sonore complementare, fragmentate, etajate, încrucișate, circumscriu singurătăți lăuntrice, paralel cu mari solitudini montane. Poate cel dintâi la noi, poetul „fântânilor" dă utilizare verbal colajului, alăturând dezinvolt frânturi de fraze biblice și detalii din sfera turismului : „Ușile, ușile / să luăm aminte, / *cu înțelepciune* sufletului *să ne rugăm :* / Sâmbure de cântec, de poruncă / *prin care toate s-au făcut...*" Alte detalii, în desfășurare cinetică, notații sincopate, arborescente, orientează spre lumea din jur :

Călăuza împușcă prin văgăuni ecourile,
e acolo, nu e acolo, —
un câine mânăstiresc din nămeți ne adulmecă,
sam, ham, poftă de viață.
Pe zgardă reclama ultimului elixir în sticle.
Un *Baedecker*, cartea de rugăciuni și harta ținutului (...)
Edelweiss, floare de lână (...)
— Acum glasul destinului,
ham, ham, — du-te la mânăstire,
du-te la mânăstire, Ioane,
pe muchii de cremene,
AMIN...

Pe „terasa de var amețită de mare" a unui *Whisky-Palace*, poetul înregistra în 1920 ritmuri felurite, muzici, glasuri, culori, talazuri ; perplex, halucinat, năucit, el descoperea neașteptat un „istm

de catran pe care a foxtrotat și Oedip / cu Antigona, mai acum un an, și hip ! și iar hip ! / marele orb țopăia fericit / de acest profan sfârșit..." Din semne ca acestea, eterogene, rezultă impresia-sinteză despre un spațiu excentric agitat, de modernități șocante. Se manifestă aici un Vinea de aparență bufonă, grav în fond, care uitând să aclame mișcat, patetic, „vasul-fantomă din zare", experimentează un stil pseudo-ludic ; atitudine simulată, căci salutând „regi în exil, cartofori și dame fatale / șnapanii, chelnerii și donjuanii acestui templu fără vestale" —, gestul sfârșește în grotesc și sarcasm : „Așa-i, doamnă, că sunt poet mare ?..."

La prima vedere, un *Dicteu* — *„încercare de a ghici un poem"*, cum lămurește subtitlul — ar fi o mostră de automatism verbal în maniera Breton. Dacă începutul dezarticulat, abrupt, e comparabil cu tehnica dicteului, în rest se vede construcția laborioasă, lubil cu tehnica dicteului... Batavia», / pe vreme de război simplă veste de la prietenii din Șvițera, / dată 1915, Zürich, cabaret Voltaire, // ... În Batavia casele gem ca morile de la noi, / vântul, grinzile le linge, / vorbele ca păsările sunt desculțe..." Pentru enigmatica fiică de pescar olandez din poemul suprarealistul Henings, țărmul de seară, marea, furtunile sunt tot atâtea căi spre deschidere, dar și de închidere, de inserție în neguri și cântec. Pe scurt, fata fără nume, vegetând solitară, planând imaginar peste ape, e o soră a nefericitei *Ioana*, solitara valahă bătută de vânt „în curtea de culoarea mării". Ipostaze ale singurătății existențiale, și una și alta sunt, în realitate, proiecții ale melancoliilor lui Vinea însuși, pe ecrane vibratorii. Năluca *Ioanei*, repliată asupră-și, copleșită de plâns sau chemând „păsări galbene din vară", sugerează alienarea, tristețea stabilizată, părăsirea — cu analogii în întreaga condiție umană. Pentru dizgrațiata care „nu știe ceti", pentru pribeaga în lacrimi printre „morminte pustii", solitudinea ontologică e preludiu al morții : „Te-asmunzi când seara vine, / când te prind oamenii-n spini / și-ți dau cioburi cu lumini / și se duc și râd de tine..." Atât menționatul *Dicteu*, cât și *Ioana* sunt din 1916. Patru ani mai târziu, prin *Pasărea măiastră* Vinea făcea, înainte de Blaga, elogiul artei brâncușiene, orientată spre esențe, vizând absolutul :

Ne purtăm fântânile de sânge.
Să nălțăm vrem iar turnul lui Babel,
din năzuințe cuib cuvântului să boltim.
Ca în fața unui cântec mare
pasărea setii fulg de flacără

> răstignească-și ivirea măiastră
> amăgitor de sfânt pe catapeteasmă...

Mai explicită va fi o intervenție din *Cuvântul liber* (1924, nr. 1), pledoarie pentru revoluția artistică în curs, direcție „rupând legăturile cu natura organizată, păstrând doar datele ei eterne : culoarea și forma în alfabetul ei geometric".

Paradoxul lui Vinea, un interiorizat, un contemplativ în fond, structură de crepuscular, temporizator în felul părintelui său — inginer format la Paris, care, „lunatec", pasiv, nu numai că n-a profesat, dar și-a risipit averea —, e de a fi făcut impresie de ins cu inițiative. Asemenea ciudatului Axel, personaj din *Paradisul suspinelor*, el se nutrește afectiv din amintiri, de unde retrospecțiile în lanț, vegherile de unul singur, câte un *Lamento* sau vreun *Vals vechi*, „suvenirile" *dintr-o vară* sau *dintr-o toamnă*, câte o *Cale-ntoarsă* ori acel filigranat *Erinnerung* din 1916, cu pulberi din seara care „cădea ca o altă zi". Nici violența, nici cinismul franc, nici gestul detonator nu convin mâțșii romanticului, acesta relevându-se mai degrabă în semitonuri, contemplând *Steaua somnului*, cultivând, ca prozator, fantasticul, oniricul, imprevizibilul. Starea cea mai caracteristică lui e una de *Paradis destrămat*, titlu amintitor de Blaga :

> Dar așteptând ca singură să bată
> ora de noi temută, așteptată,
> ne rătăcim prin raiul destrămat
> care se pierde-n clipe legănate
> și-n amăgirea visului visat.
>
> Celor învinși ne rămâne deșertul
> și părerea de rău ca o vrăjitoare
> nălucindu-se-n jurul trecutului,
> basmul nepovestit a ce-ar fi fost să fie...

Menționatul *Soliloc* din 1915, deși bacovian ca reacție intimă, de substrat, trimiterea la o stea „mare și luminoasă", sclipind ademenitor la distanțe imense : „Desigur, Vineo —, asta e steaua ta, / o stea de întâia mărime, / pe care până acum n-ai văzut-o niciodată..." Alte reflecții erau ale unui „om sfârșit", fie clamându-și dezolat „nimicnicia" *(Acedia)*, fie împrumutând masca unui nou Hamlet, jelitor „în toate mințile", „prinț de tristeță și onoare / pe urmele pierdutei Ofelii" *(Proclamație)*. Persistă până târziu aceeași

neîncredere în sine, fie transpusă în suspin mental, neauzit, fie pretext de *Rechizitor* neechivoc, datat 1940. Retrospecția nu face decât să actualizeze visuri erodate, să redeschidă răni vechi : „Pretutindeni zidurile, porțile și ferestrele / măruntului asediu de fiecare zi, / în care te-ai mistuit zadarnic..." Autoimputările sunt fără drept de apel, căci a rătăci prin „labirintul sterp", a sângera de „toate orele", a nu fi pornit „pe un alt talaz cu o altă vâslă / cât mai era încă vreme" — acestea probează eșecul iremediabil, definitiv, generalizat : „Și nici de mimetism n-ai fost în stare..." Nici o îndoială, sub masca resemnatului dintr-o simbolică „sală de așteptare" se ascunde poetul — o *Epavă* :

> Iată-l. Așteaptă de mult. Un nume
> de care unii-și mai amintesc :
> cincizeci și cinci de ani... treizeci de viață publică.
> Neant. Mizerie. Oboseală. Într-un sfârșit a înțeles :
> n-a mai sosit momentul care te nalță peste timp.
> Gloria s-a spulberat în amânări (...)
>
> Totul prea de timpuriu sau prea târziu l-a întâmpinat.
> Ar fi avut de spus cuvântul lui cu toate astea...

Dramă cu atât mai accentuată, cu cât o demonie neistovită îndeamnă la comparații cu „omul de nebiruit", cel „pe care nu-l clintește nimic..." Stoicul *Epictet*, vizat aici, devine etalon al forței morale.

Timpul subiectiv al lui Vinea se măsoară în *ore*, care însă pot fi *„ani și anii veacuri"* —, constatare pusă în gura „prințului de Elseneur", dar descinzând la fel de bine din *clipe dulci se par ca veacuri*. Din Eminescu, așadar. Anumite ore, oglinzi amplifiante, „răsfrâng veciile", altele sunt doar frânturi din „somnul cel fără suspin", captate la rece, ca la Valéry, ori la Barbu. Nu o dată, timpul se confundă cu „faldul adâncului", cu teama, cu paradisul pierdut, viața fiind peregrinare „între loc și oră", plăsmuire între plinuri și goluri, priveliște declanșatoare de întrebări : „Ce nume port eu dincolo de mine, / ce frunte ridic în ochii luminii ? / / Sunetul, raza, zbuciumul și visul / sporesc vedenia de mine însumi / în privirea de apă a trecutului..." *(Velut somnia)*. Solitudinea devine *Ceas rău*, „oră de doliu" —, văzută în felul lui Arghezi : „Din inima noastră deșertată / ora s-a prelins a despărțire..." Ramificate în lumină minerală sau ascunse în bezne, se succed „clare ore ale aurorii", în care cresc „statuile plugarilor" *(Incantație)*, „ore de noapte" când nu toate mint *(Gina, II)*, ore în care „șoapta destinu-

lui pândește“ *(Mustrări)*, ore de dor și „ore pierdute-n *veac*“ *(Cale-n-*
toarsă), timpi în care „oglinda bea culori din orga de jar a orelor
în rară muzică“ *(Gamă)*. De o placidă inconștiență, păunul din
Nike „suie treptele orelor“. În esență, Vinea își compune un ceas-
lov de uz propriu, în care fiecărei ore îi corespund prismatic sen-
zații, reacții și reflecții personale în registre diverse. Patimi „s-au
aprins și-au tremurat în oră“ ; oglinda „a uitat de oră“ ; altă dată,
„ora înfrângerii s-a oprit în stele“. Sub incidența simțurilor com-
binate intră caleidoscopic „ora sălilor albe“, „orele dense ca un lac
sărat“, „ora miresmelor“, „ora ierburilor arse“ ; respiră rărit „orele
vechi“, iar spectrul morții „cască prelung orelor goale“. În cadrul
unei enumerații complexe, din umbră „ora trebuie să se arate un-
deva, după un coș“. Esență a acestora, *Ora orelor* e însăși existența,
temporalitate poliedrală ; obiect de solemnă rostire anaforică :

> Ora care prăvale pietrele mormintelor,
> ora care zguduie porțile de fier,
> ora care desfundă hrubele suferinței,
> ora vârtejului și orgiilor și uralelor,
> ora luminilor, a faclelor, a armelor,
> ora izbândă și uitare,
> ora de urlete, ora de cântece, ora marilor focuri,
> ora de majestate,
> ora solemnă de marș fără țintă, ora fără de rost,
> când totul va fi fost sfârșit, ora de libertate,
> ora setii îndestulate
> vine fără de greș...

Cu toată restrânsa deschidere spre cosmic, iată-l invocând *ore*
stelare, dar fără magnetismul exercitat de ele la marii romantici.
Luna, în special, presupune o supraordine sonoră : „Lunatecă, pe
străși̦ni înalte lunecă lină“... Între astral și acvatic, prioritatea re-
vine de departe apei, fântâna fiind un semn al acesteia, oglindă
în care transpare invizibilul, arhetip al tinereții veșnice, cu vir-
tuți regeneratoare, intens-purificatoare. Dintre simbolismele fân-
tânii, de remarcat la Milton, funcția benefică, la Coleridge „ele-
mentul de forță tulburătoare“ (Maud Bodkin, *Archetypal Patterns*
in Poetry) —, la alții dimensiuni similare. Lângă o fântână secată,
lipsită deci de virtuți revelatoare, anamneza nu mai e posibilă. În
mente de transă erotică, Eminescu percepe ape „clar izvorând
din *fântâne*“ ; — lângă fântâna părăsită, Vinea glosează perplex,
derutat : „— *Te-ai ridicat și nu-ți mai amintești...*“ Interesul său

pentru mitologia fântânii pare să se fi declanșat prin simboliști,
cântăreți ai parcurilor goale și ai artezienelor, poate prin Henri
de Régnier, autorul *Cetății apelor* și al *Oglinzii orelor*, din care
debutantul adapta (în *Noua revistă română*, 1913, nr. 5), fantezia
Spre trecut. Găsim aici „murmur de izvor“ și „cânt sfielnic de
fântâne“, a căror vrajă, la noi, fusese consacrată anterior de Emi-
nescu, în partituri celebre. Fascinat de *Murmurul fântânei*, ati-
cul D. Anghel, structură vizibil înrudită cu Vinea, descifra ele-
giac voci de „dincolo de moarte...“ Într-o pagină strălucită, în ton
scăzut, Arghezi își rememora iubirea risipită, fântâna având acolo
o vădită funcție mnemonică : „Fântâna curge, ca și-atunci, mereu. /
Tu curgi, fântână, pe trecutul meu...“ Citabili sunt și alții : la Adrian
Maniu, „plângea-n sughiț fântâna pe jgheaburi de rugină“ *(Intra-*
rea la schit) ; N. Davidescu, clasicizantul din anii maturității, mergea
în pelerinaj mitic *La Fântâna Castaliei*, de sub Olimp ; la *Contim-*
poranul, Stephan Roll — din *Rondul doi de noapte* — preia de-
gajat sugestii din Vinea : „În catedrale îngerii de gips pot fi fru-
moși ca manicuresele (...) / În parc fântânile comunale își dezbracă
mereu rochiile de apă...“

Un Vinea contemplativ, inițiat în domeniul muzicii (cânta la
pian, fusese apropiat de Clara Haskil), nu ignora *Muzica apelor*
de Haendel, nici sugestiile impresioniste din *Fântânile Romei* de
Ottorino Respighi. Senzația de scufundare în liniștea lucrurilor, un
suav hieratism, o tăcere-cunoaștere-și-așteptare, toate participă —
în „fântânile“ lui — la un Stimmung, la o propensiune spre nos-
talgii vagi, nepământene. Nu e o adormire a conștiinței, ci un *quie-*
tism pasager ; fântâna își relevă magia, făcând ca discursul verbal
să se subordoneze cântului.

Despre particulara constituire a discursului liric la Vinea edi-
fică, în parte, niște notații în proză — *Svonuri* ; un asemenea
„svon“ (în *Contimporanul*, 1925, nr. 50) probează că tranziția spre
poemul propriu-zis se face laborios, cu perpetue asiduități calo-
file : „În grădinile părăsite, în bazinele ploilor, în mătăsuri vechi,
broaștele îngână amintirea cucului, în cumpănire magnetică pe
somnul vertical al apelor. Aerul e încins și dens pe unde are să
fâlfâie plecarea berzelor (...) Nici un mormânt nu se vede, deși
aștept ca un cioclu pe bancă, între musculițe de aur, și scriu în
nisip numele, cu semne mari, sortite vântului și frunzelor și umbre-
lor. Pe toată întinderea, sufletul alungă pe bazine un alfabet de
a și *o*. Simplu efect optic acest urât mut al grădinii, care, cu litere
de gumă cască văratic, poate fiindcă citesc prea de sus, și numai
dintr-o latură, gura flexibilă a fântânilor...“ Concurează în acest

tablou modern cuvinte-temă, definitorii pentru delimitarea unei
mitologii personale ; — *fântâna, ploile, apa, sufletul, somnul, grădina, cântecul, umbrele, singurătatea.* Reluate în modulații diverse,
ele devin obsesii, așadar elemente revelatorii în cadrul unui im-
presionism liric constant ; „mitologii", dar și ticuri de stil. De la
oricare dintre ele s-ar porni —, prin racordare la o viziune globa-
lizantă se ajunge la aceleași totalizări, la manierism chiar, moder-
nul de la *Contimporanul* rămânând în fond în preajma armoniilor
simboliste. Practic, Vinea nu se putea distanța tranșant de ceea
ce-i era structural, pentru ca prin uitarea propriului eu să înceapă
o *vita nuova!* În tot ce scrie, el era în situația unui actor foarte
personal, jucând astăzi un rol din Shakespeare, mâine unul din
Pirandello ori din Dürrenmatt, dar neieșind niciodată din sine...

În măsura în care metafora e viziune omnireprezentativă, sin-
tetizatoare, instrument mediator între senzație și lucruri, în sintaxa
poemului titular *Ora fântânilor* starea de poezie e un mod de imer-
siune în fără-de-margini și în același timp experiență extatică.
Deschis uneori departelui, vechiului *innommé* simbolist, contem-
platorul de lângă fântâni așteaptă câte un *„clar semn de lumi fără
nume"* consonant cu barbienele *Ritmuri pentru nunțile necesare*
— care apăruseră în *Contimporanul.* În măsura în care, pe urmele
lui Mallarmé și Valéry, sonurile vizând indefinitul, inefabilul, mai
exact intemporalul și atipicul, erau preferate estetic reprezentări-
lor plastice, concretului cotidian (degradat prin lungă utilizare),
Ora fântânilor tinde, pe de altă parte, spre poezia pură. Iar dacă
aceasta presupune distanțare de tangibil în avantajul valorilor ideale,
abstracte, al unei muzici interioare latente, netraductibilă în con-
cepte și vizând o totală expurgare de teluric atunci la Vinea *ora*
e o metaforă a păcii interioare, iar marea (Thalassa) o metaforă a
largului, succesiune de *ritmuri* sugerând rezumativ cadențele lumii.
Oarecum programatic, dar fără aerul ghețos, hiperborean, al lui
Barbu, poemul lui Vinea e arhitecturat similar, pe *ritmuri* melodice,
pe linii *pure;* mai mult încă, apar în trecăt detalii *nuntești,* chiar
și un *înger* —, exact ca la poetul *Jocului secund :*

Vocile sfânt de curate,
frunțile pure și ochii,
cugetul gol și curat e,
clopote când legănate
trec în nunteștile rochii.

Ora fântânilor lunii,

*înger șoptește prin umbre
vorbele rugăciunii,
netălmăcite și sumbre.*

Titluri împrumutate muzicii, *Preludiu, Vals vechi, Melopee,
Disonanțe* denunță intenția reprezentărilor vibratile, unduitoare. De-
venit *Sunet,* trecutul e cântec „suveran și lunatec" ; de „Sâmbăta
morților / trec sunetele între lumânări" *(Gamă)* ; o inimă „veche"
amintește un „menuet captiv" *(Madrigal).* În același spirit, de re-
marcat relații sintonice, unduitoare corespondențe cromatico-sono-
re : „Oglinda bea culori din orga / de jar a orelor în rară muzică"
(Gamă) ; o *Veste* dintr-o podgorie roșie e „umbra ciudată a unui
glas" ; cocoșii din *Clamor,* cântând în bezne, devin „faruri minus-
cule, faruri sonore..." Mai sunt însă goarne și clopote, adică instru-
mente cu bătaie lungă : „Cântecul trist, cântecul cel mai trist /
vine cu clopotul din asfințit, / îl auzi în glasul sterp al vrăbiilor /
și răspunde din umilința tălăngilor" *(Declin)* ; *Clopotul scufundat*
(titlul unei drame de Gerhardt Hauptmann) sună „stins, nălucit în
abisuri" Despre femei și iubiri moarte vorbesc într-un tandru
Adagio clopote, „volute sonore", „fluide fanfare". Singurătatea, la
rându-i, „zbârnâie" ca o goarnă *(Impas),* iar „goarna de miez de
noapte" împanichează *(Rugul nopții veșnice).*

Nu de puține ori, sub accentele modernizante, se simte câte un
tremolo patetic de veche romanță, marcând nostalgiile de calm ale
celui obosit de „metropola" aglomerată, plictisit de „flora tropi-
cală de afișe" de „culorile ce țipă", ori derutat de „grindina fântâ-
nilor"... Scenariile de orizont citadin din *Swedness* (1912 — în forma
definitivă *Lowness),* cele din *Cosmopolis* (1920), detestând ritmul
mecanic, nefiresc, al cetății, asociază vechiului *spleen* baudelairean,
sarcasmul propriu : „Oraș cu paratrăsnetele-n stea / și-aprins de
galā-n bezne ca o navă, / dăruie-ți scările, mansardele, terasele, /
bărăcile ce se răsfață-n slavă / și spulberă-mă-n ritmul tău făcut /
și-n șoaptele și-n tufele cu razii / pe urma îngerilor tăi de ceară /
și-a hohotului tău pierdut..." Putem citi în autoflagelarea în cauză,
echivalând cu o demisie, o certă criză de identitate ; bucureștean
prin naștere și habitudini, Vinea are aparent reacțiile unui anti-
citadin ; proiecte abandonate îi spun că niciodată n-o să-i sune
„sălbateca izbânzilor fanfară..." *(Obses).* E o auto-imago descura-
jantă... Umbletul „pe aceleași lespezi din cetate", cenușiul orelor
goale, „sufletul orb", toate accentuează impasul, de unde acuta
senzație de desfoliere etică, de *Paragină* ireversibilă : „Inima plânsă
bate ; a plâns și a crescut / ca un burete putred uitat afară-n ploa-

ie...“ Agasantele ploi de martie din *Lamento*, arborii agitați făcân-
du-și „semn ca surdomuții“, „stelarele vitrine“, o fantomă care
„la intrarea în teatru va dansa, va dansa“, par să abată atenția,
dar un vers final, izolat, cheamă la realitate :

Nu mă vezi, sufăr, sub țilindrul inutil...

Unde este frenezia avangardei ? Un Vinea cu „sufletu-n zaua
lui ultimă“ nu vede decât „zori cenușii pe furnaluri și coșuri“ ; ora
e „palidă“, o stea declină *(Remember)*; un poem din *Contimpo-
ranul* (purtând eronat acolo semnătura Ilarie Voronca) anunță
Sfârșiri multiforme :

Uite țipătul fabricilor a trecut ca o pasăre speriată,
Apoi, în seară și în liniște — orașul mâhnit —
Vezi ce subțiri se țes copacii în grădina publică.
În plânsul felinarelor o tristețe cunoscută a revenit.

Ți-aduci aminte, sub lună, tresărirea apei, ca un clavir
și deznădejdea cum stăruia, lampă galbenă, prin pierdele.

Asta e viața cu bănci putrezite și cu tristeți.
Gândul tău — ca un țăruș în pământ — e în mine.
Apropie-te. Țipătul trenului s-a frânt ca un lemn uscat...

Nici erupția solară a primăverii, nici zbârnâitul unui monoplan
„în azur“, nici schimbarea gărzii la regimentul „cel mai istoric“
nu modifică nimic ; „surdă și zăvorâtă“, cetatea din *Steaua mor-
ților*, punând totul sub semnul dubiului, osândește inevitabil la
abandon. „De ce să strig : cine-i acolo, cine ? / de ce să chem, când
golul nu-mi răspunde, / să gem, de ce ? când nu mă tem de moar-
te, — / să fug,duh răzvrătit în zori, — dar unde ?“ Atât de repe-
tatul *unde* — exprimă, în fapt, senzația înstrăinării de sine în-
suși. Reactivează străvechiul *ubi sunt?* — „Unde sunt orele pier-
dute-n veac ?“ *(Cale-ntoarsă)*; „unde sunt umbrele ?“ *(Adagio)*; „unde
e gustul vieții dacă nu în rouă ?“ *(Schivnic)*; „unde ești palidă iu-
bită / ca din poemele de altădată ?“ *(Invocație)*; „unde se ascunde
câinele pământului ?“ ; „unde ești — strigă prin hruba codrului —, /
unde ești fiule Absalom ?...“ *(Scripturi)*. Nici un reviriment, cât timp
istovirea proliferează. „Glasul strigă-n deșert : / unde sunt visele ?
unde izvoarele ? unde ești, mamă ?“ *(Ivoriu)*. Evident, poetul *fân-*

tânilor nu are vibrația metafizică a lui Blaga, nici gravitatea lui
Philippide, dar în viziunile anxioase e apropiat acestora : „oamenii
dorm noaptea pământului“, „soli goi trec cu milioanele“, în gră-
dini se aliniază „bănci putrede“. Tentația evaziunii în alte spații
trebuie înțeleasă și ca ieșire din concretul temporal, motiv al me-
lancolicelor *Constatări provinciale* (cu o variantă, *Din almanahul
îngerilor)* —, nu fără tangențe cu Albert Samain, din care debu-
tantul adaptase *Cetatea moartă*.

Formulate plastic, observațiile („constatările“) respective punc-
tând monotonia, sugerau în 1917 o stare de spirit la care contri-
buia, în parte, războiul : „Pereți de carton alb tăiați de o fereas-
tră / dreptunghiulară ; ziua se reazimă pe cer ; / și-un horn omoară
timpul cu panglică albastră...“ Nici vorbă de *exasperare*, ca la vii-
torii modernizanți de la *Contimporanul*. O apostrofă concluzivă cade
în vid :

Provincie — ce suflet urzești în așa vară ? /
Auzi, mai bine-n umbră-ți cum cresc năluci de crin...

Halucinația e mereu aliata elegiacului, leac universal la înde-
mâna unui Vinea fantast, descoperind bivoli care „fumegă prin
smârcuri“ *(Pantelimon)*, opunând limitelor surprizele necunoscutu-
lui. A pleca e totdeuna pretext pentru a te regăsi, pare a spune
el, contemplând — *De departe* — „frunzele vechi“ pâlpâind pe
„eleștaie“, asfințitul, „când ruginește cerul“, întrezărind o stafie
„de argint“ prin „noaptea din ferestre“. Arborii „prigoniți
de-un vis“, „lunatecul aliluia“, noaptea care pentru selenari e
„una și singură din început“ propulsează spre para-logisme în lanț.
Se regăsește însă Vinea lângă „turme pustii“ ? Îl reechilibrează
oare mirajul cromatic din *Vilegiatură*? ori soarele cu „pânze gal-
bene“, iluzoriile „dealuri cu diamante“, „coșurile cu lămâi de cea-
ră...“ ? Rafinamentul lui imagistic nu e nicidecum al unui om al
naturii. Sugestiile picturale ori sonore, inclusiv olfactive, sunt ale
unui citadin subțire, modelat în ambianță de „portrete ovale“, de
albume de familie „ferecate ca icoanele“, obișnuit cu clavire și
cărți rare, dar care-și dorește „mări de-arome“. Amintirile *Dintr-o
vară*, disjuncte, se împart prin urmare între *conacul* de la Gârceni
(unde fusese oaspetele prietenului Tristan Tzara) și *muzeul pădurii*
din preajmă, din care ca „suvenir“ stăruie „silabe de cuc“, „meste-
ceni cu brațe de fum“. Fragmente articulate muzical au ecouri ro-
manțioase, umbre moi : „Țiganii din conac s-au îmbătat / Și mo-

șierul își deslușește strămoșii...“ Lucru clar, romanticul nu uită
niciodată spațiul de intimitate al casei :

> Era cald și sofale adânci și pe masă cafea,
> Tristan Tzara, când ai ascultat întâmplarea,
> pădurarul își fluiera câinele
> și cerbii cu botu-n lac beau stelele.
> Iar eu am scris rândurile acestea
> din codru-n care l-am cetit pe Nietzsche,
> în amintirea orelor de șah

În *Contimporanul* (1923, nr. 27), un *Sfârșit de vacanță*, mic poem
în proză, aducea întregiri, cu o mai pronunțată tentă de mister,
atmosferă sugerată cu mijloace prioritar acustice : „Câini ciobă-
nești umpleau cerul nopții cu alarma lor și ageri își sfârâiau pe
poleiuri urmărirea lupilor fugăriți. Jivine rele ocoleau locașul de
vacanță, căci se zvonea despre urme de urși (...) Hoți atacau târziu
hambarele, pândari trimiteau pocnete în noapte, logofeți cu ceas
și chimir călăreau buiestrași hăt-în-câmpuri, pe margini de zare...“

DESTINUL CA AȘTEPTARE. — La lectura integrală, Vinea
pare mai puțin depresiv decât e în realitate, cititorul înregistrând
mai curând o melancolie străvezie, nici vorbă durabilă, nu și de-
vastatoare. Imaginea celui obosit de „sezonul plopilor“, *Așteptând*
în spații ambigue, se ascunde îndărătul lucrurilor, el rămânând un
ecou, o vedenie, un suspin patetic : „...Vine un dogkar pe nisipul
palid, / Îți vine o doamnă cu ochi dureroși — / Vine un început de
roman...“ Ochii *Celei adormite* par niște „cripte candide“... Pe un
fond de sensibilitate ultragiată, un *Septembrie* straniu (două ver-
siuni, 1915) anticipă freamătele blagiene : agitați, tulburați, copiii
plâng de „nesomn“, biblicul Avesalom, fugar, călărește „cu părul
în vânt“. Un viitor *Septemvrie* al lui Blaga, în decor silvestru, cu
„otrăvuri uitate“, cu ucigătoare cântece de „túlnice multe“, e, ori-
cum, mai puțin convulsiv decât cel evocat de Vinea — acesta tor-
turat de „fântâna secată“, de tabloul cailor „goi“, de „moara de
vânt“, „văduvă și neagră“, care, legănându-se, „înnebunește pe
deal, înnebunește...“ Stihiile, neînduplecate, dezagregă și mătură
(„au murit oamenii vechi și noi“), o panică generală invadează cos-
mosul :

> Toamna a mușcat podgoriile,
> aerul e ca perlele bolnave,

> luna fuge îngrozită peste păduri,
> Doamne, trebuie să merg să mă culc,
> vântul își îndârjește trâmbițele lui de țânțari
> și toată, toată noaptea o să sune ploaia pe tinichelele cerului...

Dintre obsesiile caracteristice lui Vinea, în special cea a extin-
cției, a ruinei iminente, sare în ochi ; nici memoria trecutului,
nici somnul (un ciclu e *Steaua somnului*) nu înlătură senzația vi-
dului existențial. În „nopți putrede“, opace, „oamenii dorm greul
pământului“ ; sub „plasa lâncedă“ a pădurii crește scrumul ; ochii
sunt „lâncede porturi“ —, lânced e soarele, „lâncede, bolnave fe-
linarele“. Absolutul îl dețin cimitirele în părăsire, a căror preajmă,
„lâncedă și de rugină“, stochează premoniții tulburi. Într-un poem
dedicat lui B. Fundoianu *(Alții)*, vorbele „cad cu foile încet pe aleea
roșie veștedă“, în „grădina cu descreșteri de culori“, iar curioșii
iscodesc „mucegaiul pietrei la fântână“. Cât timp lucrează imagina-
ția senzorială, Vinea e cvasibacovian ; de îndată ce primează tris-
tețea trecerii în neant, îngerii căzuți, cenușa și celelalte din ace-
lași registru depresiv, apar tangențe cu Blaga. Mâhnirile acestuia
se regăsesc în *Ev*, bunăoară, în modulații complementare :

> Jertfa hornurilor nu mai e primită (...)
> soneriile treieră chemări în săli,
> laolaltă, împreună,
> cu toții lunecăm spre o clipă la fel.
> Fără steaguri coborâm veacul
> cu umbra noastră vestmânt...

Peste somnul celor din cimitire „storul morții lin se lasă / și
e trist și dulce să fii mort trăind“ —, când „seara sufletelor fâl-
fâie pe brazde...“ *(Locuri)*. Nu marginalizat se simte Vinea, ci de-
posedat de iluzii, frustrat în așteptări, suspendat între polarități
oponente, de unde sensul dezolant al repetatului *între* din *Declin* :
„E toată viața care doare așa, / zi cu zi pe întinderea stepelor /
între arborii neajunși la cer, / *între* apele ce-și urmează albia, /
între turmele ce-și pasc soarta pe câmp / și *între* frunzele care se
dau în vânt...“ Menționata senzație de jilav, de neputință, de pu-
trescență bacoviană, augmentează irecuzabil perspectiva descom-
punerii, inclusiv a răcirii ultime. Așadar, iubita din *Vilegiatură* are
ochii uzi ; ochii alteia își arată „fântânile“ *(Nike)* ; o altă apariție
(în *Steaua morților)* caută azil pentru picioarele reci, / pentru su-
fletul de câine ud...“

Dar dincolo de acestea, poetul fântânilor nu perseverează nici în cromatica bacoviană sumbră, nici în anxietățile extreme ale lui Blaga. Freamătele *Dintr-o toamnă*, cu „drumuri de-aramă prin pădure" și „ntârzieri de cornuri" —, se convertesc discret în „gânduri", mai precis în reverii memorabile :

> Știu : vine-n țară iarna cu năluciri de sare,
> cu punți de somn pe ape ce-n vrajă-ncremenesc,
> când lampa te sfințește pe tâmplele amare
> și clinchet prinzi, de sănii, scăzând pe-un drum domnesc...

Publicate în 1916, secvențelor *Dintr-o vară* și *Dintr-o toamnă*, ulterior remaniate, li se asociază fericit tabloul *Koh-i-Noor* (titlu sinonim cu arghezianul *Creion)*, pagină de certă virtuozitate plastică. Un ciclu marin din anii debutului, începând cu *Mare* (în *Simbolul*, 1912, nr. 4), poate sub influența lui Anghel și Minulescu, evolua pe cordonatele tradiționale ; „pământ și cer", „țărm solitar", „nemărginiri sonore", orientau spre meditație, propunând inițierea în misterul ființei dar și în misterul planetar. O muzicală *Chemare* (datată 1914), adresată graficianului Marcel Iancu, e probantă : „Hai, poate să ne smulgem letargicului chei / și biruind întinsul în nopțile de lună / s-atingem țărmuri nouă asemeni unor zei..." La *Tuzla*, o casă albă „cu valsurile moarte" recepționează mesaje învălmășite : „Seara bate semne din far / peste goarnele vagi de apă / când se întorc pescarii cu stele pe mâini / și trec vapoarele și planetele..." Ecouri din „anticul port surpat, pe scitul golf agonic", evocă drama unui poet relegat *(Ovid, Tomis, Tristia)*, interogând marea ; aceasta, „urnită din începuturi", e „ochi de cocleală al veșniciei".

În felul unor Baudelaire și Verlaine, Vinea utilizează adesea titluri în latină, între cele vreo treizeci fiind : *Clades, Odium, De profundis, Solitudo, Manent, Veteris* ; un Miez de noapte devine *Voluptas*. O dedicație *Lui Postumus* e un artificiu, un mod de a pune pe propriul chip masca horațiană a rafinamentului în melancolie. (Altă mască, cea din *„L'Indifférent"*, sugerează subtextual analogii cu cea a junelui în albastru din celebrul portret de Watteau). Necaracteristică lui Vinea, carnalitatea din *Stuprum* (în latină : pângărire, necinstire), stă sub dubla emblemă a lui Pan și Priap, poemul fiind în fapt o retrospecție la rece despre explozia păgână a simțurilor. Senzualitatea lui *Don Juan* se încheie în tristețe curentă, densă ; îmbătrânit și orb, comparabil cu Pan văzut de Blaga, ascet — cum și-l va imagina Camus într-un eseu —,

„în soarta lui bântuie căințele / în vârtej de sare și scrum" ; istovit, absent, el ascultă greieri intonând „cântecul pământului", „corul copiilor găsiți" construind „în argint paradisul"... Titluri precum *Chip* ori *Fira* înșală, nefiind acoperite în figurativ ; ochii și părul, însemne ale feminității (în *Prund)*, cheamă surâsul bonom-ironic : „Iubita de altădată răspunde la numele de Margareta / ochii ei trădează visuri palustre / chipul ca ora ceaiului, părul / asișderi, — pare mai înaltă decât e / semne particulare n-are / găsitorii se vor adresa la ziar / unde vor primi o bună recompensă..." Un *Chip* — în fond o fantasmă — e fata de „lut ars și întunecat", „nălucă printre vii, cu privirile în veșnicul abis", duh cu „plete aspre și negre" ; similar, „chipul" din *Hram*, cu „ochi arzând ca o candelă", „stea nenumită printre stele", respiră „arșiță și răcoare".

Prilej de *Invocație*, chipul „palidei iubite ca din poemele de altădată", privirile ei care „visează", aparțin unei serii *(Litanii, Insomnii, Dedicație, Pro domo, Roaba)*, în care ochii se deschid „ca nuferii în iezere line, ca luna pe fundul fântânii..." Niciodată eronul, astfel cultivat, nu atinge exasperările eminesciene, el înrudinsul, astfel cultivat, nu atinge exasperările eminesciene, el înrudindu-se de regulă cu *cântecul amintirii* —, cu Sadoveanu adică. Farmecul rustic al unei tinere cu „părul ca seceta", „fată a trestiilor și a tălăngilor", cu glezne îngropându-se în praful drumului, concurează, cu cel al fiicei „humelnicului" din *Bordeienii*.

Masca de aparent insular a lui Vinea, devot al poeziei, mereu între propriile țărmuri lăuntrice, aparent împăcat cu propriile-i întrebări, e totuși masca unui implicat în timpul său (absent fără voie în intervalul 1944—1960 din periodicele de orice fel). Iată-l înălțând psalmi *(Tu singur, Rugă)*, intrigat de vara care „prăfuiește lanurile", de soarta îngerilor „spulberați", mâhnit de clipele care, impasibile, „treieră cenușă"... Senzația de vid metafizic e vădit similară celei din arghezienele *Oseminte pierdute* :

> Cireșii, merii, nucii din grădină
> s-au spulberat cu crengi și rădăcină,
> pe-aici știam un coperiș de-olane
> și-l calc prin cioburi, vreascuri și ciolane (...)
> Îmi pun urechea la pământ :
> nici un răspuns. Ascult în larguri : vânt...

Un joc savuros, *Schola cantorum*, urmează desenul *Horelor* lui Arghezi ; umorul negru din *Visul spânzuratului* (datat 1915) găsea ecou la Tristan Tzara în *Se spânzură un om*, ca și la Maniu în *Ba-*

lada spânzuratului. Un ochi atent ar putea observa analogii la nivelul viziunii, inclusiv la cel al expresiei, cu Al. Philippide; — „sumbre" turnuri părăsite, abisuri și semne criptice comportă sensuri premonitorii: nu există „nici lucru nici loc care „să nu amintească de moarte". Somnul însuși respiră, ca la Blaga, „un suflu de moarte din codrii — unde strigă cocoșii"...

Nu se poate trage o linie despărțitoare între ciclul *Ora fântânilor* (care dă titlul volumului) și următorul, *Steaua somnului*; într-un al treilea ciclu, *Exil*, reveriile debutului „printre Tanagre false" și „harfe marine" lasă câmp deschis figurației istorice, cu trimiteri la *Ion-Vodă cel Cumplit* ori la *Golia*-trădătorul. O inscripție din aceeași etapă, *Hotare* — în spiritul lui Goga, orienta spre Transilvania neliberă, unde: „drumuri tari din munți / pogoară la hanuri de piatră și lemn..." Un remarcabil document psihologic, *Parada plecării* (1916), adăuga notațiilor din *Mobilizare* — datând din anul precedent — secvențe plastice. La „ora neplânselor lacrimi", plecarea la război lua dimensiuni dramatic-febrile: „Un preot a sfințit drapelele / când tobele au ciuruit tăcerile, / iar oștile cu freamăt de oțel / s-au înclinat ca pădurile"; Regele „pe calul alb și ager", „generalii ca centaurii", „arhiereii-n aur, plopi de toamnă" privesc îngândurați parada; „unu-doi, unu-doi, cadența inimii din noi". Versuri de lungimi inegale, zvâcnite, alerte, înregistrează graficul tensiunii generalizate: „Stoluri de ziare troienesc străzile, / ediții speciale, ediții speciale (...). / Pe nervii stației de fără-fir, / de veghe-n roza naltă a undelor / tresar nedeslușite semnale / și muzical zvonesc amenințările. / Prin giulgiul orb al miezului de noapte / pe care-l sfâșie cocoșii, / în clopote solemne de aramă, se leagănă clopotnițele rare (...) / Afișele se-ntind pe ziduri cu primăvara morții-n floare, / mobilizare, mobilizare..." Muncit de neliniști, scrutând necunoscutul, poetul în uniformă militară consemna, în texte mai puțin declamatoare (*Baladă*, *Cumpănă*, *Retragere*), momente trăite intens, solidar astfel cu Adrian Maniu, cu Camil Petrescu și Perpessicius, cu V. Voiculescu, cu Demostene Botez și ceilalți. Pe fundalul războiului mondial următor, de astă dată neparticipant direct, Vinea se reimplica moral, nu numai ca publicist, atitudine concretizată în câteva poeme, palide însă.

Raportarea lui Vinea la atâtea nume contemporane probează că stilul individual, oricât de inspirat, nu se sustrage în totul unui stil al epocii, notelor comune acestia. Stimat ca lampadofor modernist, inclus în antologiile avangardei și preconizând „starea de revoluție permanentă" (cum preciza într-un interviu, dat lui I. Valerian), „Prince de la poésie" — cum l-a numit Eugen Ionescu —, Vinea e înainte de toate un romantic: un modernizant sintetizator, adecvat timpului său. N-a perseverat în acrobația verbală, deși o accepta. Torturat de indicibil, privind în fântâni magice, a încercat să descopere în ele ceea ce-i refuzau cuvintele. Fenomenul de bipartiție, dilemele, oscilațiile îl țin în lanțuri *(„Nu pot pleca, nu pot rămâne...")*, dar sinteza orizonturilor e miraj perpetuu.

NELINIȘTEA TRAGICĂ : B. FUNDOIANU

„Nimeni nu vrea să priceapă că poetul naște într-o ambianță morală, într-un bulion de cultură și că păstrează, în figura lui, tatuajul câtorva obstacole îngenuncheate (...). Poezia nu-i o funcțiune socială, ci o forță obscură care-l precede pe om, care-l urmează..."

(CÂTEVA CUVINTE PĂDUREȚE)

Prins între două câmpuri gravitaționale — poezie și eseistică —, scriitor de limbă română dar și de expresie franceză, în autorul *Priveliștilor* se agită mai multe personaje, niciodată ajunse la unitate. Privirile debutantului de la Iași (între șaisprezece și nouăsprezece ani) ignoră cu bună știință dramele primului război mondial pentru a luneca imaginar peste „Asii" și Americi, căutând sublimitățile Heladei, Olympul, Colchida, Cythera, ori mutându-se din Japonia în geografia mitică egipteană, din Levant în Agrigente și Grenada ; îl solicită divinități și pirați, argonauți și vechi „siracuze", „strune de theorbe", flaute, clavire, castelane și parcuri romantice. *„Mă cheamă, dar nu știu ce taină mă cheamă !"* — notifica Fundoianu în 1915. Cele aproape două sute de postume din 1914—1918, exerciții de atelier destinate să-i facă mâna și urechea — unele remarcabile —, reprezintă categorial toate modurile, de la epitalam și serenadă până la odă, de la romanță la meditație și psalm, de la rondel, sonet și triolet la pantum ; cantilena în metru safic și elegia alternează cu egloga, iar balada cu pastelul. Pe scurt, citatul erudit concurează, nu o dată, cu cel biblic ; pe o legănată mare greco-latină, precocele pelerin liric îl însoțește pe Ulysse ; hagiu medieval în Orient, el cumpără „mătăsării arabe și persane, și-ades

femei" ; personaj modern, fabulează alert, trecând de la antici la Villon, de la aceștia la Goethe, la romanticii Eichendorff, Heine, Lenau, la André Chénier, Victor Hugo, și Musset, concomitent la Renan, Baudelaire, Rimbaud și Verlaine, la Eminescu și Henri de Régnier ; în confesiunile lui sar din pagină misterioasa Melisande (evocată dramatic de Maeterlinck ; muzical de Debussy), dantesca Beatrice, Francesco d'Assisi, Chopin, Rossini. Erudiția juvenilă, impresionantă, e comparabilă cu cea pillatiană, la aceeași vârstă, la fel de abundentă.

Cum textele la care ne referim reprezintă agregări de extatism, de nostalgii erotice și fermenți metafizici, ele devin semnele unei *formațiuni ;* se proiecta în ele un Fundoianu egotist, ultra-complicat, funciar întrebător, posedat de o dureroasă pasionalitate. Condiția limitată a eului se vrea sfărâmată, depășită cu instrumente cognitive multiple, motiv de suplicație adresată divinității, în frazare psalmică : „O, de-aș putea să aflu a tainelor știință, / din creierii naturii, aș strânge cu credință / tot ce-ar putea să vreie augusta ta ființă..." *(O, de-aș putea ..).* A te simți simultan cu „aripi de vultur" și ros de *îndoială,* a viza infinitul, a brava destinul, a invoca angelismul, frumosul pur, și a trăi senzația de „mucedă băltoagă", acestea duc de la *priveliști* la introspecție și meditație, în esență la monolog moral. Un poem din 1917, *Filozofie* — cu infiltrații eminesciene — rezumă amestecul de expansiune și interdicție :

Trăiesc viața oarbă a unei generații
și cum privesc statornic și tare-nspre azur
pământurile toate mi se învârt în jur.
Cosmogonia toată materie-i de vers,
și aș topi în flăcări întregul univers
de ar putea să-mi scrume : drept marmură o alta
ca să-mi sculptez gândirea în infinit cu dalta (...)
Sunt scopul și sfârșitul pământului ; mileniul
prin mine-și vede ținta și-și întregește geniul...

Reverberații eminesciene erau de găsit în diverse alte poeme, de unde „azuria domă", seninul „vastei dome", tristețea „domelor sepulcrale", inclusiv adorația și reproșurile erotice, ori scenariile din *Terține, Pantum, Misivă, Sonet, Atitudini* și altele ; un sonet, *Aqua-forte,* e dedicat : „Maestrului Alex. Macedonski" ; un altul „Poetului Mihai Codreanu" — a cărui linie expresivă o și urmează. Câte un epigraf provine din mari texte universale, dar și din Iulia

Hasdeu, din Goga ori din St. O. Iosif. Câte un acord personal, anunțător al *Priveliștilor*, izbește însă atenția :

> Prin lumea mea trec caprele de stânci
> și capre aspre de singurătate..
>
> *(Biblie)*
>
> Când vine toamna, broaștele pe mal
> au suflet de amurg și de nămoluri...
>
> *(Priveliști)*
>
> Femeie-nchisă-n mine ca o driadă-n trunchi...
>
> (*Vreau să ne-azvârle aceeași furtună*)
>
> Coclit de liniști Timpul s-a înecat sub lună.
> Tăcerea doarme numai cu orele-mpreună
> și-arar, o oră scapă și bate lung în turn.
>
> *(Priveliști, XIX)*

Mutarea poetului la București, în 1919, se datora sugestiilor lui Ion Minulescu, care-l cunoscuse în timpul refugiului său la Iași. Prin cenaclul de la *Sburătorul* a trecut în primii ani și Fundoianu, un personaj „slab, firav, cu o figură inexpresivă, fadă, cu o privire ștearsă, absentă“, la care E. Lovinescu sesiza „demonul paradoxului“ și „rigiditate“, o „independență ostentativă“, în căutarea unor certitudini irevocabile. Sub masca poetului veghea un gânditor. Tensiunea, febra ideilor, dubiile punctează neîntrerupt existența acestui „spirit european“, la care fie un singur cuvânt stârnește probleme grele. Profilul moral schițat de Lovinescu este memorabil : „Atitudinea sa (a poetului) părea a fi exclusiv cea a unui soldat în poziție de război, cu echipamentul pe dânsul, pentru a nu fi surprins de inamic. Nimic nu-l putea dezarma din veghea sa : abia intrat pe ușă, privea dârz pentru a notifica de la început că venirea sa nu însemna nici capitulare, nici pactizare ; când îi ofereai un scaun, te măsura de sus și până jos, și în infinitul unei clipe de rezistență puteai citi deliberarea tragică a unui om ce nu vrea să cedeze, bănuiala chiar că scaunul oferit ar putea și o cursă-întinsă demnității sale (...). Tragedia se rezolva, firește, prin acceptarea scaunului, dar ostilitatea nu înceta o dată cu ea ; de după linia cuvintelor banale sau deferente străjuia vigilența neobosită a tânărului, care presupunea trape morale în cele mai nevinovate uzanțe de ospitalitate“ *(Memorii*, II) Chiar dacă în rândurile acestea sunt de presupus trăsături șarjate, ele nu fac decât să sublinieze un temperament anxios, excesiv bănuitor, sceptic și radical-posesiv, cum de altfel masca poetului apărea și altora. Nu trebuie uitat că Lo-

vinescu îl admonestase (pe drept) în 1912 pentru negativismul agresiv din *Prefața* la *Imagini și cărți din Franța*, în care literatura română era franc minimalizată : „literatură pruncă“ trăind din „import“, „colonie franceză“...

Polaritățile contrarii, tendințele divergente, oscilațiile, au derutat, încât G. Călinescu îl includea, ca poet, printre *tradiționaliști* (la *Poezia roadelor)*, iar E. Lovinescu la *poezia extremistă ;* aceleași dileme învederând efectele polisemiei și riscul clasificărilor, se repetă, Fundoianu figurând ulterior într-o antologie a simbolismului românesc (1968) și în două antologii ale avangardei noastre literare (1969 ; 1983) ; concomitent, Ov. S. Crohmălniceanu aduce, subtil, argumente pro-expresioniste (1971).

Un rondel din anii începutului (în revista ieșeană *Valuri*, 1914, nr. 3) dovedea o vagă simpatie pentru modelul Macedonski. Pe traseul de la *Viața nouă* simbolistă, inclusiv de la *Cronica* lui Arghezi — unde publica în același 1914 — până la *Sburătorul literar* al lui E. Lovinescu, interesul pentru poem merge în pas cu o devorantă sete de clarificări. La douăzeci de ani, la Iași, tânărul Fundoianu, deloc obedient, lansa un eseu provocator, *Tăgăduința lui Petru* — „cu o lămurire despre simbolism“ ; noul bucureștean, întâlnit după 1919 la *Adevărul literar*, la *Rampa*, la *Scena* și în alte părți, problematiza cu totul dezinvolt, înclinat spre insolit și paradox, cu o relevantă aptitudine dialectică, motiv pentru care Lovinescu îi încredința la *Sburătorul literar* „cronica ideilor“. După un timp, criticul rostea calificative ca „prezumție“, „suficiență agresivă“, „aroganță spirituală“, „independență ostentativă“, „cazuistic ca un fariseu“ — și altele din același registru. Oricum, dincolo de juvenila exacerbare a eului (caz nu cu totul singular ; trăsătură imediat iritantă în dialogurile cotidiene), eseurile despre Mallarmé, André Gide și celelalte, grupate în 1922 în *Imagini și cărți din Franța*, frapează nu atât prin informație, cât prin disponibilitățile asociative, într-un limbaj degajat, plin de nerv. Un alt volum, în proiect, *Imagini și cărți românești*, avea să fie abandonat. Alte preocupări i s-au suprapus.

Torturat de neliniști, neîmpăcat, apăsat de solitudine interioară, poetul se verifică în direcții diverse, într-o combustie continuă. La o șezătoare a grupului „Insula“ (ianuarie 1923), la Fundația Universitară, el venea cu un patetic elogiu, destinat celui mai mare poet român : „Cu Eminescu începe poezia, proza, viața românească, începem noi cu toții ; și trecutul de până la el — prin el abia își găsește o deslușire — cu el începe (...). Nu-i el singurul

nostru orgoliu și singura noastră scuză ? (...). E nedumeritor cât de puțin Eminescu se găsește astăzi fecundat în viața, pasiunile noastre, sociale sau literare...“ În același cadru, un omagiu similar era adresat lui Arghezi, magicianul prin care „intră în poezia românească o sobrietate, o cinste lirică, un dispreț pentru oina rimei și ritmului, o sumedenie de lucruri simple“. Nu aceeași admirație reclamă proza argheziană, „abundentă, nutrită și grasă — puțin prolixă poate“, constatare absolut exactă). „Intri simplu în poezia lui Arghezi, ca într-o moară de apă în munți. Fără violență sau amărăciune, poezia lui avea virtuți respiratorii și curative. Toată poezia de la Coșbuc încoace, s-a găsit brusc pusă sub interdicție și mutată la sanatoriu. Arghezi nu aducea decât cuvinte care trăiau în pământ, ca pietrele, cu rădăcina în umezeală (...). Dacă nu ne-a păstrat la jgheabul lui, Arghezi ne-a întors cel puțin la adevăratele izvoare cu pucioasă și fier (...), ne-a chemat să ospătăm din poezia lui, săracă și nutritivă, ca la ospățul numai cu măsline și grai divin, al lui Platon...“ *(Contimporanul*, 1923, nr. 29). Cea dintâi raportare entuziastă a lui Arghezi la Eminescu nu aparține, cum s-a spus, lui M. Ralea, ci lui Fundoianu. Datează din 1918.

Până la ce punct mutarea la Paris, în toamna lui 1923, a fost o ruptură ? Prezențe fundoiene sunt de semnalat în continuare, la *Contimporanul*, la *Integral*, la *unu* și în alte perioade, în compania modernizanților Ilarie Voronca, Geo Bogza, Virgil Gheorghiu, Stephan Roll, Sașa Pană și a celorlalți. Nu e uitat nici mai vârstnicul Ion Minulescu, „primul clopotar al revoltei lirice românești“, căruia ciclul *Privelişti* îi era „dedicat virtual, încă din anul 1917“. În legătură cu mențiunea dedicatorie —, un cuvânt necesar : ciclul în cauză, reunind texte din etapa 1917—1923, apărea în 1930 cu concursul autorului *Romanțelor* (informează Paul Daniel). Poetul din *Plivelişti* —, novator *à outrance ?* Printre interlocutorii săi se aflau Horațiu și Goethe ; postum i se tipărește un eseu semnificativ : *Baudelaire et l'expérience du gouffre* ; un poem e dedicat lui Ilarie Voronca, altele lui Gala Galaction și Claudiei Millian ; cutare alt poem e unul în *Metru vechi*. Ca la Brâncuși, salutat într-un microeseu, ori ca la Blaga, modernitatea lui Fundoianu ține de captarea și redimensionarea impulsurilor arhaice, de revelația formelor uitate vorbind despre începuturi și invitând la sinteze. Un sentiment cvasi-religios al existenței respiră din „priveliștile“ de la Herța ; — la Fundoaia, moșie la câțiva kilometri (arendaș fiind bunicul în linie paternă), plugul, arătura, grebla, ploile, germinația, ploile, vitele roșcovane, muncile țărănești au

reverberații biblice ; oamenii, implantați în mediu, se înscriu în ordinea milenară a anotimpurilor. Nu știm dacă în ochii adolescentului Fundoianu descoperirea orizontului agresat din Moldova-de-Sus va fi echivalat cu inserția într-un *paradis pierdut ;* aparent, nimic analog cu aventura unui Gauguin în natura exuberantă din Tahiti, totuși poetul venit de la Iași, precoce intelectual de cabinet, a fost marcat, făcându-l receptiv la palpitul orizontului necunoscut.

Dar este spațiul în cauză realmente deschis ? „Șoseaua duce numai din Herța la Fundoaia“ ; dimensiunile nu tind spre larg, deci „toamna-n chip de bivol pe jos se culcă...“ E un paradis fragmentar, modest, tărâm de vechi podgorii cu „poamă coarnă“, de livezi cu „prune avrame“. Pământul devine etalon al vieții, motiv de *Rugă simplă* cu vibrații rilkeeene, în fapt un psalm adresat ploii fertilizante :

Umflă sămânța bine și fă-o să plesnească ;
sămânța de lucernă, de popușoi, de orz (...)

bună ca și nutrețul pământului tău negru,
albă ca și lumina pământului tău negru,
Iar mie dă-mi femeia pământului tău negru.

Comparații cu identice ecouri se repetă în *Femeie luminoasă...*, într-o retorică focalizând concomitent melancolii și exaltări. Efuziunea nu exclude un fond de luciditate neadormită :

Femeie cu gândirea ca un polen netrebnic
și carnea ca oricare gândire mai zămoasă.

Femeie, pământ negru, te vreau și te iubesc,
te vreau, cum vreau, femeie, pământul bun și negru,
pământ proaspăt în care dormiră toți ai mei,
pământ tânăr în care mi-i tânără chemarea,
pământul unde-n urmă vreau să adorm și eu (...)

Pământ, matrice dată din ziua cea dintâi,
în care mă așteaptă, ca-ntr-o oglindă, chipul.

Iubirea își asociază *moartea*, care, termen-limită, inculcă erosului profundități insondabile. Finalul la *Cântece simple : Mărior* — se constituie într-o splendidă elegie :

Și va veni o seară când voi pleca de-aici,
fără să știu prea bine unde mă duc și nici
de vine putrezirea, sau încolțirea vine.
Tăcerea se va pune ca un pământ pe mine.
Știu, o să vii în seară ca de-obicei, s-aduci
pe tine umbra rece a frunzelor de nuci.
Vei înțelege-ndată că-s dus, din nemișcare,
la capul meu rămasă, ca-ntâia lumânare.
N-ai să întrebi pe nimeni de ce-ți sunt de prisos
genunchii copți, cerceii și sufletul frumos...

Structura reală a lui Fundoianu e a unui *homo bifrons*: personaj privind din *prag* spre „orașu-n care uzine putreziră", dar și spre natură —, o natură demitizată, cu ploi lungi, pătrunzătoare, cu bălți coclite, cu mlaștini și broaște, cu urzici, noroi și bălegar, cu viețuitoare de o ingenuă inconștiență. De forța constrângătoare a locului nu scapă nimeni:

Ileana tot nu știe decât să mulgă vaci —
și via să-și înnoade azurul pe araci.

(Lui Taliarh)

Ca totdeauna, viața-i cu garduri și cu porci.
Cirezi halucinate mugesc pe după vie...

(Ce simplu)

Poeticitatea viziunilor nu ține de realitatea în sine a „priveliștilor", ci de atitudinea privitorului față de raporturile, știute în fond, dintre lucruri. O epistolă *à l'antique* destinată *Lui Ion Călugăru* e prilej de a-și preciza opțiunea pentru imersiuni în arhaic:

In oala de lut vinu-i de nouă ani bătrân.
Cireșul are-omidă, mazărea gărgăriță,
dar vinul meu așteaptă, sub lacăt, pe stăpân —
podgoria mi-l dete din cea mai bună viță (...)

Pe tine viața nouă te cheamă din cetate;
pe mine viața surdă mă ține-aici, în loc...

Mai edificatoare încă e o declarație din *Contimporanul* (1922, nr. 8), punctând aceeași propensiune spre elementar: „Vreau peisajul care mă crește — nu cel care mă alterează. Iubesc ținutul care pune în mine sămânța și ploaia, arătura și strugurul. Iubesc

șesul normal, linia curbă a colinei și cerneala luncilor spre râu și vacile culcate în amiazi, cu șira spinării spartă și fără sprâncene. Iubesc conture de mobile moi. Le-aș vrea simple și bătrânești. Pe după geam, ploaia. Mai departe, fuga câmpului zgâriată de mărăcini, călcată de cirezi, încâlcită printre fustele purpurei umflate de vânt, înecată în râu. M-aș vrea fermier, să îngrijesc de rasa și altoiul vacilor. Toată ziua, botanist sau grădinar, cu sapa în mână, să încerc adulterul între neamurile de trandafiri, potriveala între plante (...) Urăsc muntele din instinct. Aerul lui e prea tare pentru păsările de șes. De aceea mă duc la munte: ca să pot visa șesul. A visa, a trăi... Sufletul meu visează câteodată peisagii cu monstruoase vegetații și câteodată femei, care ar avea picioarele altfel mici și sufletul altfel etern (...) Peisajele nu schimbă pe nimeni. Aceleași toate, de vreme ce stau, în fața lor, același. Dacă un peisaj te-ar putea schimba, ar trebui să ți se poată spune: vii din Tekirghiol sau din Sinaia, din Sibiu sau din Piatra-Neamț. Ți se spune numai: te-ai îngrășat; sau: ai slăbit..." *(Vilegiatura)*. Confesiune a unui post-tradiționalrist; punct de vedere al unui complicat în căutare de calm interior, admirator al lui Horațiu, dar neajungându-l decât rareori din urmă. Nici Francis Jammes, căruia îi consacra un eseu, nu-i este congener.

Deschiderea spre natură, în aceste circumstanțe, pare să fi stimulat un joc al ielelor; textele în discuție se vor deci o tentativă de reconstrucție a lumii, o reconfigurare metodică, febrilă, începând de la senzație și viziune. „Numai în poem, lumea ireală pe care o traversăm ca fantome, pare că ia o formă, că devine materie vie..." Întrebările, aspirațiile nesatisfăcute, nevoia de absolut își caută rezolvare în poem: „Câtă nădejde am pus în tine; câtă certitudine oarbă, cât mesianism! Am crezut că în adevăr poți libera și răspunde acolo unde metafizica și morala și-au tras de multă vreme obloanele. Te credeam singura metodă valabilă de cunoaștere, singura rațiune a ființei de a persevera în ființă..." Totuși, nici poemul nu dă cheia miraculoasă, căci ce este un poem?..." N-am priceput prea bine... nu pricep încă. Ceva care modifică realitatea? Nu... Ceva care mă modifică... Pe mine? Dar cine? Și cine-s eu?" *(Câteva cuvinte pădurețe)*. Lectorului de *priveliști*, i se oferă de regulă proiecții-surpriză, explozii de senzații, din a căror racordare la polul de sus, într-o oglindă a spiritului, se constituie universul unui modern. Să ne întoarcem momentan la o postumă, *Crâmpeie*,

(atată 1917), in care poetul se autodefinește drept un *voyant*, un exorcizant chiar :

Ce-mi pasă că aiure sunt alte peisaje,
în care Universul descarcă noi bagaje...
Țin intr-un fluier Viața, Visarea in hașiș
când ochii mei văd bine și-atunci când sunt închiși,
și sufletu-ntr-un clopot, sus, pe deasupra ierbii,
în liniștea pe care o iau în coarne cerbii...

Poemele lui Fundoianu nefiind in fapt pasteluri, descripții în notă tradițională (deși in 1914 utiliza titlul *Pastel*), sensul lor trebuie căutat dincolo de aparențe, în ceea ce ele comportă ca experiență existențială, ca instrument de cunoaștere, ca mod de redescoperire a valorilor primordiale, prin întoarcerea sufletului complexat spre lucrurile simple. Vizează oare Fundoianu *reintegrarea* în unitatea cosmică ? Prea cerebral pentru a fi realmente un om al naturii, el *fuge* în natură, asemenea altor citadini, aceasta cu sentimentul unei *evaziuni*. Nu vegetalul, nu fauna de apă ori de văzduh, nici alte detalii plastice sunt hotărâtoare, în cele unsprezece *Priveliști* postume ; in primul plan trece *liniștea*, termen-sumă. Lângă balta joasă — „liniștea-i coclită și străveche" *(Priveliști, XVII)* ; „Cerbii și astăzi ca pururi iau liniștea-n coarne ; / și iarăși pământul e surd și liniștea surdă" *(Priveliști)* ; ori „S-a peticit lumina pe cărărui, vin capre / din luminoase liniști" *(Priveliști)*.

În puține cuvinte, discursul sugerează o curioasă, relativă absență ; euforia obosită în fața *priveliștilor*, „cântecele simple", inscripțiile oarecum neutre, accentele de senzualism, introduc în orizonturi în care timp și spațiu participă la o polifonie lină, vădit elegiacă ; în *atmosfera* înșelător-veche, asistăm la un *retour à la nature*, cadru în care pitorescul convențional e sfidat. În „tradiționalismul" din *Priveliști* frapează tocmai ruptura de nivel față de vechea lirică peisagistică ; tristețea romanticilor, devenită poză, aici se autodinamitează ; tablourile, miresmele mult-invocate, culorile, nu sfârșesc în clasicul descriptivism, ci traduc, în scopuri subiectiv-terapeutice, o morală a realităților elementare. Spre stratul intim al procesului în cauză merge Mircea Martin, observând că „în ciuda unei descripții ce poate părea minuțios exactă, efectul poetic nu-i datorează nimic" ; în fapt, „descrierea e pură aparență, și poemul propriu-zis se construiește într-un plan mai profund" *(Introducere în opera lui B. Fundoianu*, 1984, p. 161). Îndărătul cuvintelor stă ceva nedeslușit, ceva ducând la epurarea materiei.

Într-o *Romanță*, vorbește încifrat „mirosul pădurii de molift" ; dragostea se desfășoară tainic-ritualizat, partenerii visându-se „înfipți adânc în codru, ca două rădăcini", ori savurând, lângă „izvorul feruginos", „răcoarea din cuvinte"... Procedeul e unul de spectacol *ad ostentationem*, o demonstrație, o fabulă, poate o lecție. Până la urmă, naturismul lui Fundoianu, deși sincer, nu este expresia unei constante, a unei permanențe sufletești, ci o *reacție* episodică, intermitentă, a citadinului în criză morală, o *violentare* prin contrast a intelectualismului. Deficitul de vitalitate la care duce exercițiul cerebral unilateral, se vrea compensat, sancționat, bombardat prin contacte cu geologicul și vegetalul. Un poem în proză *(Contimporanul*, 1923, nr. 41), „tipografiat după nevoile ritmului ca un poem în versuri", ia ca suport de declarație erotică un peisaj ; procedeu cu vechi statut romantic :

Păsări, cu gușa albă, au zburat din câmp.
Cât întâlnești cu ochii, e natura-!
Am văzut furnici roșii, bărzăuni de catifea,
și toată lumina din câmp și toată lumina
și pământul descusut de arătură (...)

E așa de luminoasă toamna, așa de luminoasă...
Vrei tu să știi de ce ?

Accesul în natură *(Seară mistică)* devine pretext de nebănuite revelații auditive ori olfactive, încât : „poți s-auzi în noua primăvară, / crăpat de umezeală și de seară, / cum crește spicul grâului în câmp..." Vitele au în nări „miros de lapte și de rapi..." După ploaie, revitalizate, simțurile jubilează, dându-și iluzia naturii „neîncepute". Urâtul se estompează : „În târg miroase-a ploaie, a toamnă și a fân. / Vântul nisip aduce, fierbinte în plămân" *(Herța)*. La Vatra-Dornei, vacile „calcă-n asfaltul ud de ierburi" ; altundeva, izvoare sonore, „purcese din țâța dimineții", dau senzații tonice ; la Sinaia, râul „își spală dinții de bolovani..." De o parte efluvii odorifere difuze impalpabile, de alta toponime precise (Breaza, Belia). Obsedează acvaticul, principiu specific genezei perpetue, începuturilor reiterate ; și, nu mai puțin insistent, întoarcerea la forme arhetipale, la *lutul* inert, la necomplicata viață primară. *Sinaia* e în primul rând natură, spațiu reinventându-se periodic sub stihia apei : „Fragii au frunza groasă, ca ploile s-o bată..." Acolo : „Simți munții ca un bulgăr de apă în obraz". Cu înșelătoare accente în notă simbolistă, s-ar zice că poetul *Herței* plu-

vioase (prin care „trec porcii, cei cu suflet de baltă, spre noroi") transfera în peisaj românesc dezolarea unui Laforgue. Reacțiile de peisaj montan, diferă net ; vegetalul, apa, o lumină minerală favorizează constant reveria, Fundoianu fiind categoric un solar :

Am cunoscut deodată răcoarea din pădure.
Am întâlnit fagi roșii și veverițe mici,
cu coada lung stufoasă și fără ochi. Pe-aici,
unde tăcerea cântă la patru mâni pe ape,
ai vrea măcar privirea s-o ții în loc sub pleoape,
și cauți îndărătnic să știi de ce-a căzut
de-așa de sus lumina cu buzele în lut.

Ploile fundoiene sunt mai degrabă reconfortante, decât mohorâte ; șoseaua, „ca o talpă s-a rupt de-atâtea ploi", dar sufletul e „ud de-atâta soare". Toamna însăși, atașantă, rumenă uneori, „toamnă bacoviană" altă dată, poate fi divină : „E toamnă albă — parcă e primăvară. Stau / greoi să curgă-n mine tot soarele din membre..." Plenitudinea în ordine fizică are drept corelativ o pasageră exuberanță morală : „A spart în mine toată podgoria cu struguri ? / Au spart în mine toate butoaiele cu vin ?" *(Cântece simple*, II). Alte toamne *(Metru vechi)*, cu „via veche lângă cramă", cu gutuie galbene și prune argintate, au afinități cu tablourile de gen pillatiene :

Prietene, prietene, e toamnă —
un sfert de ceas, și calul ne azvârle
la via veche unde, lângă cramă
e anotimpul cald pentru șopârle.

Nu-i nimeni în hambare și în șură.
Pustiu. E-o cârciumă aici. Vom cere,
în sticle vechi cu lacăte la gură,
puțină reverie și tăcere...

Pillatian, dar cu mai mult nerv, este și momentul *Vreau toamnă, via*, aliaj de flux vital frenetic și melancolie reținută :

Vreau toamnă, via plină cu chef și lăutari,
butoaiele cu tunet de larmă și dogari
ermetic să le-nchidă cu papură și cuie —
vinul ca roșul sânge de mucenic să-l puie.
Meșteri ! mă doare capul nedogărit și blând
din care visul poate să curgă pe pământ...

Tristețea scurgerii timpului nu putea lipsi. O găsim, insinuantă, în numeroase *priveliști*, dar nicăieri mai pregnant ca în excepționala elegie *Lui Taliarh*, piesă antologică, pe un fundal horațian declarat. *Eul* și *Tu-ul* se întrepătrund aici în proiecție lirică, într-o contemplare calmă a destinului :

Ca mâne, toamna iară se va mări prin grâne
și vinul toamnei poate nu-l vom mai bea. Ca mâne,
poate s-or duce boii cu ochi de râu în știri,
să tragă cu urechea la noile-ncolțiri.
Și-atuncea, la braț, umbre, nu vom mai ști de toate ;
poate-am să uit nevasta și vinul acru ; poate...
Ei, poate la ospețe nu vei mai fi monarh.

E toamnă. Bea cotnarul din cupă, Taliarh.

Scenariul, curba lirică, metrul și însăși axa simbolică urmează modelul *Ad Taliarchum* —, la cei vechi „taliarchus" (etimon elin) fiind „domn al ospățului". Discursul horațian propriu-zis sfârșește în elegie tandră ; pentru comparație, iată-l :

Alungă dară frigul, punând fără cruțare
Pe foc uscate lemne și toarnă darnic vin
Ce patru ani la număr de viețuire are,

Din amfora crestată de meșterul sabin (...)
Nu cerceta o clipă ce te așteaptă mâne :
Destinul îți dă ziua de azi, fii bucuros
De darul lui ! Când tânăr mult nimeni nu rămâne,
La ce să lași tu danțul, extazul amoros ?

Acum e timp să cauți câmpiile lui Marte
Și locuri de plimbare și murmur pe-nserat,
Șoptirile suave ce inimii le-mparte
Întâiul ceas al nopții spre întâlniri lăsat...

(Trad. Petre Stati)

Cele *Câteva cuvinte pădurețe*, destinate să prefațeze *Priveliștile*, reprezentau (laconic) o profesiune de credință în funcție de de momentul dat, de unde o melancolie bătând spre tristețe. Că anterior Fundoianu împrumutase toga lui Horațiu, faptul probează acceptarea unor permanențe clasice ; că l-au ținut în loc Baudelaire, Rimbaud ori Francis Jammes —, aceștia l-au obligat să se departajeze ; cât despre poezia simbolistă, aceasta „la noi, n-a existat niciodată decât ca steag și pretext de revoltă". Însă clasifică-

rile propuse de Fundoianu derutează franc: „Arghezi, Minulescu, Bacovia n-au fost simboliști. Poate numai Șt. Petică, D. Iacobescu, Ion Vinea, Maniu, în parte..." În treacăt fie spus, în solfegiile debutantului se întâlneau *nervi, spleen*, adică reacții simboliste, inclusiv apetența pentru materii rare: topaz, onix, coral, ivoriu!

Nici Goethe, nici Hugo, nici Eminescu n-au putut atinge absolutul, constatare descurajantă pentru cel ce considera poezia ca incomparabilă modalitate de cunoaștere. Vorbind despre sine ca despre un „poet mort", confesiunea „pădureață" denunța o resemnare tragică. Pe fundalul sumbru al primului război mondial, Fundoianu imaginase, potrivit propriei mărturii, „un univers pacific în care crea, *inventa*, astăzi priveliști de arătură, mâine exaltarea mistică a morții în pâne". Creația devenea o replică, un act demiurgic: „Scuza poeziei lui descriptive stă înainte de toate în faptul că descripția lui nu avea un model real, ci năștea din negura minții, ca o protestare intimă împotriva peisajului mecanic, de gloanțe, de sârmă ghimpată, de tancuri. Natura, în poemele lui, apărea ridicată la o potență mai mare ca imaginea ei normală, ca o supapă prin zidul de foc, când supapa adevărată era însuși focul (...) Romantism? Pământul era amestecat cu fier, cu foc și așchii de sticlă; arătura era un obicei pierdut, boul un mit vestust..."

A percepe natura în jeturile ei originare, neidilic, a-i exagera dimensiunile, a simultaneiza trecutul și prezentul, iată trăsături ducând, bunăoară, spre freneticul Apollinaire, a cărui estetică a fost marcată de relațiile cu modernizanții Braque, Picasso și Delaunay. Viziunile lui Fundoianu, observa Ov. S. Crohmălniceanu, comportă afinități cu Chagall și Soutine, și „prin aceasta cu expresioniștii"; l-au captivat, pe lângă Nietzsche, exponenții „Lebensfilozofiei", cu pledoaria lor zgomotoasă pentru elementar, exaltând forțele inconștiente, nealterate de civilizație. Pe scurt: „acest impuls de a opune mecanicii nebune a carnagiului mondial, tehnicității distructive, forțele vieții, acțiunea lo stihială, natura ultragiată cu sevele în revulsie, «sufletul» firii care se ridică împotriva imperiului mașinilor, îi e propriu tocmai liricii expresioniste..." (*Literatura română și expresionismul*, 1971, p. 117-121). Ar fi să omitem, totuși, trăsături ce nu țin practic de expresionism, dacă am ignora stampele în linia Régnier saturate de melancolii, târgul lipsit de fervori, „târg ticălos", cu „case bătrâne-n care n-a trăit nimic", în care „vremea în jilț adoarme bătrânește" *(Provincie)*, spațiile în care „trecutu-i lângă lampă" și „aceeași diligență (...) debarcă aceeași ovrei ce se întorc" — imaginând „vapoare ce pleacă spre New York" *(Herța)*. Placiditatea mediilor de acest

gen are tangențe mai degrabă cu micul romantism moldovenesc și, într-o măsură, cu simbolismul. Impulsurile din *Priveliști* stau, vădit, sub semnul eteronomiei!

După G. Călinescu, „arghezismul" lui Fundoianu, semnalat de Lovinescu, ar fi fost „inexistent"; totuși numeroasele motive biblice din postume vorbesc despre Iehova, Abel, Moise, Iacob, Samson, Baltazar, Christ, Golgotha; un *De profundis* și *psalmii*, neincluși în *Priveliști*, denotă similitudini, nu numai de viziune, cu autorul *Cuvintelor potrivite*. Așadar, *Psalmul leprosului* evoluează arghezian pe ideea de lamento smerit: „Au ce-am făcut eu, Doamne, că mă bântui / cu bube, ca pe broaștele cu râie?..." Sunete înrudite se simt în *Psalmul inedit al lui David*, în *Psalmul Sulamitei* ori în *Ruga psalmistului*. Ca la Arghezi, în *N-am priceput, o, Doamne*, același monolog sincopat, aceeași gnoză trădând incompletitudinea, aceleași tânguiri obsecvioase, aceleași monodii psalmice, nu și accentele trufașe:

> N-am priceput, o, Doamne, ce era
> și ce aripă de înger adia
> în ceasu-n care se înjugă boii.
>
> Dar iată că în loc să-ți cer belșugul ploii
> pe țarini arse, ori să-ți cer isop,
> să-mi curăț toate negrele păcate,
> îți spun prostii, păcătuiesc din nou
> și te silesc să scoți un alt potop (...)
>
> Fă să vorbim o clipă împreună.

Panteismul din *Psalmul lui Adam*, sincer, ardent, implică speranța unui posibil dialog. Plin de mister, impalpabil, depărtat, Dumnezeu se arată divers în lucruri și făpturi, fenomen de compensație înlesnind cunoașterea. Totul e să știi însă alfabetul, să citești referenții:

> Pământul meu e încă ud de soare;
> mai las un timp să odihnească sapa;
> sunt plin de ziua prăbușită-n câmp,
> pătruns adânc, ca pietrele și apa.
> In seara albă se ascute-un greier
> și sună cheile de livănțică;
> știu bine, Doamne, c-ai rămas aici,
> în greier, știu, sau poate-n livănțică...

Devine obligatorie o paranteză. Cui îi revine prioritatea —, știind că psalmii arghezieni aparțin îndeosebi momentului 1922—1926 ? Nu e la mijloc, oare, o coincidență ? ori un proces de anticipare ? Răspunsul exact va fi posibil, când se va cunoaște datarea pieselor de ambele părți. Întocmai ca Arghezi, autorul *Priveliștilor* își caută mereu identitatea, fără să ajungă la clarificări ; el e mai ales un Narcis modern, un sceptic tipic, un mefient clamându-și impasul, personaj care, privindu-se în oglindă, își sfâșie chipul pentru a descinde în labirintul lăuntric. Rătăcitor prin lume și prin cărți, niciodată ajuns la țintă ! — acesta e Fundoianu... La apariția propriei opere în volum, reacția lui — în amintitele *Cuvinte pădurețe* — suna sarcastic-paradoxal : „De ce dar o tipăresc azi ? ca s-o ucid a doua oară, să *lichidez* un trecut de care aș vrea să-mi fie mai mult rușine..."
La capătul vechii experiențe, se auzea ciudat o abjurare.

Deși nu se poate indica expres o simbolistică a *drumului*, la Fundoianu aceasta există subtextual ; călătoriile imaginare ale debutantului, inclusiv proiecțiile lui marine, atât de des invocate până la a deveni obsesii, erau în fond moduri de explorare, sondaje în Eul nedeslușit. În măsura în care francizantul din *Ulysse* (1933) traversa o epocă de vii tensiuni sociale și individuale, în măsura în care se adâncea în durata-i interioară, el relua în spirit metafizic grav, anxios la extrem, miturile personale din adolescență. În vechile-i sonete, în *Ulisse* ori în *Sirenele*, ca și în *Galera lui Ulisse*, celebrul personaj homeric era un reper moral, o exterioritate, un simbol ; în felul eroului din *Odyseea*, adolescentul din 1914 asculta „divinul glas" al Syrenelor, care, viclene, ademenesc și domină. Solemnul incipit la un sonet al renascentistului Joachim du Bellay — *„Heureux qui comme Ulysse a fait un beau voyage"* — devenea un vers-temă : „E fericit acel ce, ca Ulisse, / Își stăpânește forța cugetării, / În cântecul molatic al pierzării / Stăpânitor plutind peste abise..." Se cunoaște că menționatul protagonist elin preocupa concomitent pe Ilarie Voronca (plachetele *Ulise*, 1930 ; *Ulysse dans la cité*, 1953) ; Fundoianu ajungea la un Ulysse propriu, în versiune franceză, prin trudnica întoarcere spre sine. Ar mai fi de subliniat că, la nivelul expresiei, în poemele de expresie franceză notele noi țin de geniul acestei limbi, deci, de orizonturi de agregare diferite, de sintaxa cu alte nexuri, pe scurt de modurile în care un cuvânt cheamă acolo pe altul. În postura unui Ulysse-veac XX, rătăcitor oceanic spre Argentina, Fundoianu informează semnificativ despre locurile în

care, navigând, a schițat un fragment ori altul —, „la bordul vasului Mendoza", ori în „rada portului Almeria" ; așa cum, la sfârșitul poemelor de debut, stă scris : Iași, Herța, Bajura, Piatra Neamț.

Placheta *Ulysse* e, în esență autoportretul poetului la treizeci și cinci de ani : sinteza unui Fundoianu nesatisfăcut, febril și retoric, îngrijorat de o lume amenințată, progresiv înstrăinată de forțele interioare pozitive. Suspendat în propria-i dificultate, el privea spre convertitul Șestov, spre cei ce „caută gemând" — cum zice acesta. Demersul liric al poetului francizat respiră neîntrerupt o tristețe-limită :

trebuie dar să-mi arăt coastele
trebuie să strig cât pot
care-s cuvintele ce v-ar trebui ?

ajutați-mă deci să uit de mine
vă voi plăti cândva cu imagini cu suspine...

de ce voiam să merg așa departe, să-mi las patul
să-mi nutresc febra cu banchize
evreu nici vorbă și totuși Ulisse...

Premonițiii tragice, o senzație de grea însingurare, de incertitudine mai ales, apasă fruntea celui care în *Priveliști* credea a revigora în natură. Acum Ulisse nu mai e un personaj-obiect, ci un *alter-ego* ; — miticul navigator e chiar totuna cu Fundoianu :

Deoarece furtuna m-a aruncat aici,
rămân pe insula fără cămașă...

Această insulă n-avea nimic obișnuit, sălbatic,
și plânsul ei se mistuia în mine ca o poamă coaptă.

Să plec, să stau, să plec ?
Și dacă zidul va cădea cândva ?

Răsucirile intime ale scriitorului de limbă franceză Benjamin Fondane, neliniștea tragică, propensiunea spre iraționalism și abisal aveau să capete finalmente, prin legăturile cu Leon Șestov, acesta însuși puternic influențat de Pascal, de Kierkegaard, Dostoievski, Tolstoi și Nietzsche, o anumită fundamentare teoretică. „Curentele filozofice sunt prea liniștitoare — afirma poetul,

într-un dialog cu esteticianul Liviu Rusu, în capitala Franței — ; într-un fel sau altul sunt dominate de raționalism și pentru aceea nu ating cu adevărat profunzimile. Trebuie spartă această crustă raționalistă și săpat mai adânc, în subteran, trebuie forat în domeniul pasional, în adâncimile întunecoase, în irațional, lucru pe care Șestov îl arată foarte bine. Sunt de acord cu el, eu însumi pregătesc un mic studiu în acest sens, ca să arăt că trebuie să depășim era rațiunii..." (*Întâlnirea mea cu B. Fundoianu*, în *România literară*, 1981, nr. 29). Refugiat rus la Paris, Șestov făcea în 1927 *L'Apothéose du d,paysement*; trei ani mai târziu, Fundoianu conchidea: „Paradisul nu-i patria mea pe pământ, și nu pricep mare lucru dintr-însul..." (*Adam*, 1, 15 mai 1930).

Autconsiderându-și destinul sub semnul relativității, niciodată fixat, introvertit dar revărsându-se în foiletoane și polemici, compunând scenarii de film (*3 scénarios — ciné-poèmes, 1928*) și ținând conferințe, Fundoianu n-a pus între paranteze poezia decât pentru a-i găsi noi justificări, în acord cu spiritul vremii. Eseul *Rimbaud le voyou* apărea concomitent cu *Ulysse* (1933); după contacte livrești cu Kierkegaard și Dostoievski, cu Nietzsche, cu Heidegger și Jaspers, cu Freud, Husserl și Gide — și prin aceștia implicat în problematica lui Șestov —, eseistul din *La Conscience malheureuse* (1936) dialoga cu alter ego-ul său, poetul din *Titanic*, apărut anul următor. Întrebări de nuanță existențialistă presupun acum revoltă, disperare, le marchează spectrul absurdului: „Încotro, frații mei, / vagabonzi, faliți, îmblânzitori de șerpi?..." Unde! „Spre altă zare, sau e prea târziu?..."

La 2 octombrie 1944, cu câteva luni înainte de încheierea războiului, deportatul Fundoianu era asasinat (concomitent cu Robert Desnos) prin gazare, la Auschwitz. Tragicul Ulysse nu mai putea reveni în Ithaca sa.

VOCI ȘI PARTITURI

ASCULTÂND PĂMÂNTUL

LUMEA CA ORDINE THEURGICĂ : NICHIFOR CRAINIC

Afiliată funciar tradiției, stabilizată până la refuzul oricărei invocații de limbaj, lirica lui Nichifor Crainic denotă în planul emoției opțiunea pentru stări intermediare. Mai degrabă eterne-întoarceri, decât foraje în viitor ; mai curând retrospecție și contemplare decât combustie și incandescențe ; mai frecvent se manifestă omul constatator decât ființa problematică ; elegiacul, în fine, e mai mult extensiv decât intensiv. Circumstanțiale, directe, consemnând stări din 1916—1918, *Cântecele patriei* se alătură, categorial vorbind, prezențelor analoage ale unor V. Voiculescu, Adrian Maniu ori Demostene Botez. Un limbaj liturgic sau imnic alternează cu plângerea, cu mâhnirea compactă, ritualizată, de unde *ofrandă, jertfă, prinos, har, agapă* (eroică), paralel cu „pierdute cărări", cu suspine și lacrimi, într-o retorică solemnă de recviem : „Odihnească-n pomenirea veacurilor românești / Mic și mare ! / Adormiți în mausolee sub pisanii lapidare..." *(Mănăstirea)*. Un lamento de *Soldat murind* diferă flagrant de stoicismul păstorului mioritic. Mai proprie fusese imaginea poetului din *Șesuri natale*, deși volumul din 1916 probează reminiscențe diverse ; precursor al lui N. Crevedia și Zaharia Stancu, voci ale acelorași șesuri dunărene, Nichifor Crainic împrumuta inițial din toate unghiurile. E. Lovinescu semnala, cel dintâi, influența lui Vlahuță, acesta citat, dealtfel, într-un epigraf din *Cântecele patriei*. O reacție, o idee, o *teză*, e dezvoltată în versuri, valorificată cvasi-didactic ; un aforism, o sentință, un adagiu oarecare constituie, sistematic, punctul de sprijin al unei demonstrații. Mai estompat, procedeul persistă, lăsându-se observat și în ciclul următor, *Darurile pământului* (1920), cu aceleași vlahuțisme ca axă discursivă. O confesiune, *În taină*, o confirmă imediat :

Mult mai frumos e visul ca întruparea lui !

Și lucrurile-aievea nu-s oare mai prejos

De cum le zugrăvește închipuirea noastră,
Nimbându-le cu aur din pensula-i măiastră,
Făcând frumosul însuși să fie mai frumos ?
Cine-a-ncercat iubirea și nu s-a-ncredințat
Că-i mai de preț icoana ca lucru-adevărat ?...
Mult mai frumos e visul ca întruparea lui !

Câte un tablou estival precum acesta din *Amiază*, e văzut de către un contemplator bucolic :

Dorm toate-acum —, e clipa uitărilor de sine.
În aerul ce fierbe în unde săltărețe,
Din repezi tot mai repezi, din crețe tot mai crețe,
Se risipește parcă tot sufletul naturii
Topit de nendurarea luminii și-a căldurii.

Tot Vlahuță prezidează în *Arta și iubirea*, ori în *Carmen veris*, în spiritul popularei, pe vremuri, *Iubire*, de aici elanuri umanitare și etice, elogiul „armoniilor din univers", comuniunea „cu trandafirii, cu crinii ce-nfloresc și pier", sentimentul benefic al totalității : „Și, Doamne, — universalul bine / Cu-același sfânt fior de viață / Palpită-n sângele din mine / Ca-n valurile de verdeață !..." Eminescu se întrevede lesne în ardorile și reproșurile erotice din *Romanță*, din *Romanța din urmă* ori din *Serenadă de demult*, în scenariile din *Romantică* și *Medievală*, cu cavaleri în armură și palide domnițe „cu-nfiorări de pietate" și sublim ; — precursori idealizați care - „n atmosfera legendară, / Streini de lume și de rele, / Sorbeau cu inimile-n pară / Iubirea mistică și rară / Ce-naltă sufletele-n stele..." Totodată auräria, somptuosul nocturn, feericul și notele onirice din *Lacul* au tangențe cu retorica macedonskiană. La nivelul expresiei, sugestii neoclasice diverse își aliază semne iconice post-romantice — *frumosul vis de aur, zări cu dor visate, vrajă rară, floarea de lumină a zâmbetului, slăvile iubirii* —, sintagme stoarse, fără sevă. Motiv de fantezie mitică, prin *Pădurea în amurg* foiesc sylvani, driade, dar și naiade, și divinități aeriene ; în plan adecvat, într-un „templu legendar", „maiestrul" Pan și Diana, zeița „cu arc și săgeți", țin timpul în loc. Viitorul teoretician al ortodoxismului (la *Gândirea)* evocă acum „arta inspirată de idolatre rituri", când se nășteau „din Paros veșnic vremelnicii de zei". Intervin regrete : știința „a izgonit misterul" silvestru și „toată frumusețea păgânelor idile..." Se schițează soluții : „ofilit cu zilnică asprime", încercuit de „ziduri orășene", omul nu-și va găsi destinul decât în „natura generoasă" *(Alma mater)*, în calme *Șesuri natale*, apropiate sacrului.

Poet al spațiilor afective integratoare, Crainic se ridică nu o dată deasupra locurilor comune, orchestrându-și viziunile în cadențe largi, ritmându-și pulsul în funcție de orizontalitatea tablourilor, recurgând la analogii plasticizante ,în măsură să puncteze „tremurul luminii", transparența, „mersul leneș al netedului șes", cromatica fără contraste. O dormitare parțială a rațiunii șterge limitele dintre real și imaginar. Limbajul acesta, în genere potrivit reveriei, rememorărilor line, n-a rămas fără ecou la Pillat, în stampele de „pe Argeș". Printr-o misterioasă coincidență, un vers arghezian din *Voci* — *„Sunați în amintire, voi, suflete, pe rând"* — reproduce suflul fonic al gravului incipit din *Șesuri natale :*

Voi, șesuri nesfârșite sub ceruri largi de vară,
Ca ele liniștite și luminând ca ele,
Pe-aici îmi înfloriră și-aici se scuturară
În mersul vremii, macii copilăriei mele (...)

Purtând poveri de roade, trec carele greoaie
Cu boi blajini dealungul prăfoaselor șosele
Și doina, care-n focul văzduhului se moaie,
Îmi cade-n gând cu vremea copilăriei mele.

Voi, șesuri dulci ca lenea și largi ca nesfârșirea,
Cu depărtări pe unde mirajele tresaltă,
Și sufletu-mi în care vi se răsfrânge firea
L-ați legănat cu râuri și-amieze laolaltă.

Eu nu cunosc revolta cu sbateri de furtună,
Simțirea-mi curge fără învolburări de valuri
Cum ale voastre ape se-mpacă și se-mbună
Cu lunga-mbrățișare a celor două maluri.

Și-n sufletu-mi cu doruri înväpăiate, care
Cuprind nemărginirea întinderilor voastre,
Sunt visuri fără nume ce cheamă-n depărtare
Ispititor ca Fata-Morgana-n zări albastre.

Sfidând platitudinea, *Copacul* lui Nichifor Crainic tinde, precum cel barbian, spre înalt, stimulat de „dorul Pământului de-a fi mai lângă cer". O parabolă, *Terține pentr-un arbore*, face din acesta

(populat cu stele) un revers al Eului solitar, lipsit de „dulcea păsărerelor povară..." Pentru revelații de ordin intim, un rol revine analogiilor: seceta, bunăoară, are corespondențe în sufletul „fără reazim și fără căpătâi" *(Un cântec pe secetă)*; în Eul sensibil, centru de nostalgii neistovite, vibrează anotimpurile, acestea concretizate în maci și romanițe, în „roade pârguite pe dealul însorit", ori în melancolii autumnale *(Romanițele din vale, Romanța verii, Cântec de toamnă)*. O *Ploaie cu soare*, inclusiv un interludiu bahic *(Vărul Dionis)* au amprente coșbuciene; o calmă *Amiază* e discret zamfiresciană; lângă ciclul *Arhaice* stă vizibil mâna lui Șt. O. Iosif, iar în primele *Cântece* din seria *Ploaie cu soare* transpare Goga. Frecvente sunt alternativele *Eu-Tu*, ori *Eu-Voi*. Confesiuni de genul — „Să ne gătim de ducă, frumoasa mea, de-acuma! (...) / Din tot ce-a fost o vară ,un farmec va rămâne", prelungesc micul romantism al începutului de secol; dacă în gingașele *Terține pentru mâna ta* apar inserții amintind de cei vechi („mirosul viu al cimbrului sălbatic") ori de simbolism (mâna „luminată ca un grumaz de lebădă"), în *Terține pentru prieteni*, cu glose despre glorie, trecere și vin, sentimentalismul elegiac e în nota unui Omar Khayyam dunărean, resuscitând peste veacuri.

Nici în primele lui volume, nici ulterior, nimeni nu-l va întâlni pe Crainic rătăcind disperat prin labirinturi exstențiale; panteismul lui, pe un unic schelet modelator, e al unui om al pământului, care, ajuns cărturar, poartă drept datum specific, sentimentul sacrului. Divinitatea, care în vremea păstorilor biblici vorbea „prin jar de ruguri" pe-„ntinsele platouri", se revelează în aceleași străvechi simbolisme. Un soare mirific, *Dimineața*, pare „zâmbetul lui Dumnezeu înflorind în zare"; o mână invizibilă, în *Carmen veris*, preface „pădurea-n templu", cu arbori deveniți colonade și bolți. Comuniunea cu înconjurimea sfârșește în curat franciscanism: „Sunt frate bun cu trandafirii, / Cu crinii ce-nfloresc și pier. / Și, Doamne, — universalul bine / Cu-acelaș sfânt fior de viață / Palpită-n sângele din mine / Ca-n valurile de verdeață!" Ideea din *Excelsior* provine direct din exegeza patristică; așadar doctul teolog Nichifor Crainic găsește pe Dumnezeu în Empireu și, concomitent, în „sufletele noastre".

Modul în care se autoprezintă *Poetul* în *Darurile pământului* premerge limbajul arghezian din *Testament*, departe însă de figurația simbolică a acestuia, de sentimentul percutant al devenirii întru eternitate. Descendent din serii după serii de plugari, Crainic a crescut, cum declară liric, „în dorul de-a tălmăci a firii

largă carte"; contemplator al „zărilor deschise", el a desprins „a versului măsură din simetria brazdelor arate". Dacă tatăl scria „cu plugul, primăvara, a țarinii mănoasă poezie", fiul, la alt nivel, își asumă „povara de-a zugrăvi divina-i măreție"; solidaritatea cu precursori „din vremuri legendare", afirmată intr-un sonet congener, *De profundis*, vine din „adâncul miilor de ani", din înscrierea afectivă și activă în ethnos: „Tot ce-a mocnit în voi — frumos și mare — / Irumpe-n mine o-nvâltorare (...) / Vă răzbunați, că-n tânăra-mi ființă / A pâlpâit lumina unui vis / Și s-a zbătut suprema năzuință..." Aparent, diverse texte din *Țara de peste veac*, publicate în *Gândirea*, câțiva ani înainte de volumul din 1931, nu denotă metamorfoze; de remarcat, totuși, progresiva apetență pentru infinit și absolut, axe referențiale vizând transgresarea limitei. Pornind de la stări generative anterioare, de la știutele constante de ordin etnic și ontologic, de la aceleași strategii și semne, meditativul duce cu sine amintirea eonului paradisiac. Catolicul Claudel problematiza de mult pe tema infernului, a păcatului, a răului și osândei, acestea însoțind starea de dezagregare *(Le Repos du Septième Jour*, 1901); elanurile lui Crainic, temperate, nu fără tente elegiace, implică lumini triumfale, înălțări în zenit, ascensiuni astrale în felul aventurilor cosmice philippidiene, dar și dubii, de unde titluri pe măsură: *Sub curcubeu* ori *Dezmărginire*:

Și de pe vârf de munte mă voi sui pe-un nor,
Zi cutremurată va fi, o zi de-adio,
Când inima-mi, de tine, fâșii voi deslipi-o,
Amară frumusețe, pământ rătăcitor (...)

Oceane de văzduhuri s-or lumina rotund
Prin stele-arhipelaguri șalupa mea să treacă,
Iar tu, frumoasă lume, să-mi pari o piatră seacă
Scăpând rostogolită spre-adâncuri fără fund.

Mă va-nveli, spumoasă, pe creștete de hău,
O pretutindenească vibrare de lumină
Și m-oi topi în boare de muzică divină,
Despovărat de zgura părerilor de rău.

Noaptea înstelată ,aproape eminesciană, cu trimiteri în feeric și sublim, stă sub semnul sacrului: „Deasupra noastră cerul emisferic // De stele grele-ncovoiat / Era coroana unui pom fantas-

tic / Cu rămurișul spre pământ plecat. // Un somn adânc ne-a cufundat în noapte. / Prin visul nostru stelele cădeau / Ca-n iarbă fructele răscoapte...“ Imagistica de tip pictural-narativ conferă unui moment de *Reculegere*, timbrat rustic, o aură de noblețe de cea mai bună calitate ; o „amiază caldă, scoasă din cuptoare“, un „asfințit de soare pe lame de coasă“, o „seară ca o rasă de călugăriță“, iată cadre de contemplare estivală amintind de Blaga, acesta sedus de „liniști între lucruri bătrâne“, de *Sufletul satului* vibrând în seară „ca o cădere de fum din streșini de paie“. Poemul lui Blaga apăruse în 1922, în *Gândirea ;* la Crainic, același fum, în același cod semantic, face legătura cu celestul : „Șezi puțin pe culme să privim în sus / Hornurile fumegând, după apus ; / Fumul casei noastre-n marginea cealaltă / E mai nalt și face seara și mai naltă, / E mai drept și mai albastru și mai clar — / Parcă tămâiază stelele de jar...“ Pe fundaluri larg-planetare, ape în curgere eternă figurează trecerea inexorabilă a toate ; *Cântecul Dunării*, cu mai puțin mister decât *Pe decindea Dunării*, capodopera voiculesciană cu freamăte de protoistorie, sugerează o relativă înaintare în necunoscut ; se schițează mitic „dorul izvoarelor după oceane“, semnalat de Eminescu în *Egipetul*, în *Coborârea apelor* și în alte locuri. Invocației populare *„Dunăre, Dunăre* (...), *drum fără pulbere“* îi urmează însă considerații umanitar-declarative : „Inima neamului nostru e-n grâne : / Dăruie-o lumii flămânde de pâine“. Sau : „Scaldă-ne sufletul-n nemărginire, / Leagăn al dragostei de omenire...“ Remarcabilă în totul e o *Elegie*, un mic poem al curgerii, un lamento patetic în desfășurări subliniat muzicale, pe o linie melodică simplă :

Aceste vârfuri de molid
Ce picură-n văzduh rășină,
Aceste vițe ce se-nchină
Vâltoare verde peste zid
Eu mâine n-am să le mai văd,
Eu mâine n-am să le mai văd (...)

Și-aceste cântece pe care
Le cânt cu jumătate glas,
(Aceste vetre unde las
cenușa flăcării fugare) —
Eu mâine n-am să le mai cânt,
Eu mâine n-am să le mai cânt.

Înainte de a ne opri la *Țara de peste veac* (1931), câteva cuvinte despre tradiționalismul lui Crainic, orientare la care — observa Ovidiu Papadima — teoreticianul a ajuns „pornind lucid și întotdeauna de la poezia sa“ (*Creatorii și lumea lor*, 1943). Doctrinar al unei clasicități organice (*Sensul tradiției*, 1929), ca sinteză de autohtonie, de mitologie diferențiată și în special de continuitate creștină, Crainic se revendică de la înaintași prestigioși, în filiera Cantemir, Bălcescu, Eminescu, Iorga, pronunțându-se, în ordine estetică, pentru racordarea actului creator la divin (*Sensul teologic al frumosului*, 1932 ; *Puncte cardinale în haos*, 1936). Cunoaștem că frământatul Pascal, intens preocupat de puritatea originară, devenise practicant la douăzeci și trei de ani ; un Charles Péguy se regăsea catolic la treizeci și cinci ; convertirea lui Paul Claudel s-a produs la optsprezece ani, în prima zi de Crăciun. La Crainic, nici un moment de criză spirituală ! — dimpotrivă, o naturală, organică inserție în fondul matricial dat, concilierea spațiului orizontal al *șesurilor natale* cu infinitul vertical ; stări vizionare, nostalgii celeste și atitudini extatice, acestea se legitimează în complementaritate cu cele turbionare, clocotitoare și dinamice în ordine socială. Strâns legate, corelative, împletindu-se, ele se constituie finalmente într-un bloc de impulsuri conștientizate, în conexiuni revelatorii, de unde impresia ultimă de coerență și circularitate (Nu avem în vedere reverberațiile exclusiviste în plan politic !). Latinității ocidentale catolice i se preferă, fără ezitări, orizontul modelator bizantin, privirea noastră neputând merge „decât spre Orient, adică spre noi înșine, spre ceea ce suntem prin moștenirea de care ne-am învrednicit“ (*Puncte cardinale în haos*, p. 203). Traducător al ciclului *Sadhanai*, capodopera indianului Tagore, Crainic n-a ignorat totuși zbaterile catolicului Rilke, din care, la fel, tălmăcea în 1925 *Povestiri despre bunul Dumnezeu*. Idei din Nietzsche, din Bergson, Keyserling, Spengler, Miguel de Unamuno și alții, cu efecte asupra eseistului în plan filozofic general, alternează în plan religios cu argumente varii, din Platon, din vechiul Dionisie Areopagitul, din gânditorii contemporani ai ortodoxiei ruse — S. Bulgakov, P. Florenski, Vladimir Soloviev, N. Berdiaev, nefiind omis convertitul Leon Șestov. De vreme ce, poezia e „cunoaștere imaginativă, simbolică sau mistică“ (*Puncte cardinale în haos*, p. 190), iar frumosul se confundă cu „însăși ființa lui Dumnezeu“, artistul, mijlocitor între lume și divinitate, totodată demiurg, îndeplinește un act sacramental ; în esență, misiunea creatorilor „se aseamănă cu aceea dată lui Adam : de a fi colaboratorii și continuatorii creației divine, în ordinea finalității, pe

care Dumnezeu a încredințat-o acestei lumi" *(Nostalgia Paradisului*, 1940, p. 55, 147).

Tărâm al divinului, *Țara de peste veac*, spre care nu duce nici „zbor nici drum de fier", ci doar „lamură de gând", e, cum se vede, proiecție în transcendent —, idee-fundament în eseistica din *Nostalgia Paradisului*. Și pământul însă comportă vibrații înalte rezonând cu divinul, semne integrabile sacrului. Calea spre fascinanta țară-miracol, configurată ca oază celestă, este aprioric problematică, motiv deci de tristeți repetate: „Spre țara de peste veac / Nesfârșire fără leac, / Vămile văzduhului, / Săbiile Duhului / Pururea de strajă. // Sus! pe sparte frunți de zei, / Șovăielnici pași ai mei! / Piscuri de-ntrebări — momâi / Să-mi rămână sub călcâi / Și genuni dezare! / În țara lui Lerui-Ler / Năzuiesc un colț de cer. / De-oi găsi, de n-oi găsi, / Nimenea nu poate ști — Singur Lerui-Ler..." Precizare semantică: în viziune țărănească, *veacul* nu e totuna cu secolul, ci un timp mult mai lung, nedefinit; în această optică, iată-l pe *Iisus prin grâu*, apariție diafană imaterială, miraj integrat, ca într-o frescă de Giotto, spațiului estival unduitor: „Prin grâul copt, pe unde-aleargă / șerpuitoarea mea cărare, / Ce scapătă departe-n aur / de glorioasă înserare, // Mi s-a părut că treci Iisuse, / precum treceai pe vremea ceea, / Gustând în mers prietenia / pescarilor din Galileea..." În scenarii deschise ca acesta, poetul cu studii teologice la București și Viena, susținut inițial de Vlahuță și Iorga, pune dogma între paranteze pentru a dezvolta la modul hagiografic apocrif situații născocite de fantezia populară. La poarta Cetății cerului, sfântul Petru, înalt „pârcălab", ascultă jelania unui „om din lume, mic și slab", „doritor de rai"; pârcălabul, și el fost „om mic și slab" cântărindu-i păcatele, se înduioșează: „Atunci îi deschise poarta / Și-i întinse un potir / Numai rouă, numai mir — / Și-n potir îi dete soarta..." *(Colind)*.

Altă frescă narativă, la fel de libertină, e cea din *Terține patriarhale*, moment de „epifanie — ca-n vechile balade ciobănești". Acum „Sân-Petru" și „Moș-Dumnezeu" umblă prin lume, călători pe drumuri prăfuite, ospătați pe la porți ca toți drumeții — „cu miere și cu azimă bălană..." Într-un alt cadru, *Duminica*, deasupra copiilor la scăldat în „unda verde" zboară porumbei, „ca niște duhuri sfinte". Lumea văzută astfel e o impozantă, uriașă ecclesia.

Notă de macrocontext, la autorul *Țării de peste veac* impresia de autenticitate ține de certitudinea univocă, netulburată, refractară interogațiilor, lumea contemplată de el reprezentând global

ordinea theurgică; e o lume de duminică, gata zidită, nu una care se face sub ochii privitorului; o arhitectură încheiată, căreia omul modern, însingurat în așezări de fier și beton, subordonat mașinismului, îi ignoră însă dimensiunile. În spații de-naturate ca acestea din urmă, însuși *Îngerul slavei*, „alb porumbel strălucitor", simbol al spiritului pur, „suie stingher, cade stingher", prăbușindu-se-„mpușcat".

Despre drama poetului, epuizat de cei aproape cincisprezece ani de detenție politică, revenit târziu la uneltele sale, dar neaducând sunete puternice, depun mărturii memoriile sale: *Zile albe, zile negre*. Revelațiile din „zile albe" privesc anii formațiunii intelectuale, inclusiv etapele de creație.

UN „SĂGETĂTOR" CONTEMPORAN : N. CREVEDIA

Paradoxul lui N. Crevedia e de a fi fost dator lui Arghezi și Esenin și, în același timp, poet cu frapantă personalitate, originalitatea lui implicând un vitalism frust, exaltări în lanul de secară, salturi spectaculoase de la bulgării de sub tălpi până la stele. Limbajul frizând sudalma, aluzia cvasi-licențioasă, bravada până la exhibiționism, iată, practic, manifestările unui răzvrătit, care, cu alte mijloace decât ale iconoclaștilor moderniști, opune convențiilor un *Nu* categoric. Că dunăreanul Crevedia iese în lume fără mască, e lesne vizibil, dar insistând în latura dură, provocatoare, comunicând în tonuri de alb-negru, fără nuanțe intermediare, practicând un țărănism ostentativ, ultra-retoric, departe de bonomia lui Creangă, el sfârșește într-o nouă convenție. Poetul din *Bulgări și stele* (1933) e un vitalist, un popolano volubil, dar unul care, privit global, a împrumutat trăsături ale periferiei orașului, de unde aluviunile, accentele suburbane resemantizate și în special aerul goldonian de *rustego* valah. Prezența sa în *Gândirea* n-a părut totuși neconvenabilă. Cât timp ordinea umană urmează ordinea naturii, discursul liric energic, bolovănos, are la el firescul contextului : totul curge de la sine. Exagerarea până la șarjă a ticurilor, stilizarea în reliefuri aspre antrenează, estetic vorbind, efecte expresioniste *sui-generis*. Pe N. Crevedia și Aron Cotruș, Vladimir Streinu îi așeza în categoria de *poeți ai plebei*, remarcând însă că „o poezie ca a lui Crevedia, trivială în strofa ei, atât în urzeală cât și în bătătură, și vulgară în chiar efectul ei liric cel mai pur, fără ca totuși ea să fie din această cauză mai puțin poezie, noi n-am mai întâlnit..." (*Pagini de critică literară*, II, 1963, p. 82). Manifestându-se uneori la modul trufaș-baladesc, gata să izbească în toate („Ah, voi tomuri, voi cercei. / Și voi înșelări de Artă. / Ce v-aș nimici c-o bardă !"), poetul continuă îndârjirile lui *Taica*, efigie de țăran neguros, rumân aprig „făcut din buturugi și pământ".

Figură apropiată elementelor : „Când ară, primăvara, / ori rărițează zarea-n mai, / Taica le fluieră la cai, / Ca la șerpi. / Roibii, juncii lui — niște cerbi. / Mâne noaptea cu ei în islaz / Și se-nțeleg după glas. / Sub luna cât o covată..." Bătrânul cioplit în piatră, parcă din familia lui Ilie Moromete, „suduie" răstit, „bea tutun în foaie de porumb", iar când și-amintește de război, „începe și spune, și spune".

Îngroșarea trăsăturilor face din „taica" o apariție memorabilă, monumentalizată, un ins fălos, un obstinat candid, la care dârzenia devine jactanță : „De furat nu ți-ar pune mâna taica să fure, / Decât rar, câte-un lemn de lucru din pădure. / De la oțu de Stat, / Nu-i păcat. // Nu pârăște, nu caută gâlceavă nimănui / Dar pentru tot ce crede el că nu-i *pă drept*, / Se ia cu toți ăi mari de piept". Îmbrăcămintea lui ? „Când ia ipingeaua pe el și-și pune căciula-n cap : / Matei Basarab-întreg !..."

Poet eminamente perceptiv, un veritabil *sensorium*, la N. Crevedia concretitudinea notațiilor confirmă imediat ereditatea din oameni ai pământului, la care analogia directă între un lucru și altul e principalul instrument de reprezentare. În linia modelului existențial moștenit, într-o *Mărturie* se cristalizează propriul lui crez etico-social, fixat în norme decise : „Cred ! / Cred în cărămida cuvântului taichii, / Carele unde-a scuipat ,nu mai calcă ! / Cruce de voinic, / Umple casa, / A făcut trei războaie / Și-o bătătură de acareturi. // Cred în oasele sfinte ale mamei, / Care nu stau jos din zori până la cântatul cocoșilor. / Ea m-a-nvățat să mă-nchin, să nu pomenesc pe Necuratul. / Să spun *matale* mai marilor mei. / Dragostea ei îmi vine bine, ca o cămașă de Paști. // În purtările bune și-n frumusețea surorilor mele cred..." Limbajul aprig, scorțos, lunecă altă dată (*Mi-e foame, mi-e sete*) spre un teatralism patetic ; obișnuita emfază se topește repede : „Mi-e foame, mi-e sete ! / Nu de fete, / Nici de vin nici de poame. / Mi-e sete, mi-e foame / De bani — și de glorie ! (...) / Mă roade gloria lui Wolfgang von Goethe, / Vreau să-ntunec Luceafărul, / Să mă cunun c-o Mlădiță pur sânge..." Proletarul devenit sentimental se vrea, în fond, un justițiar filantrop : „Bani ! / Dar de-aș avea gologani / Cât au acei oțomani, / Cu șube și tâmpiți ? / O, de-aș avea ruginiți / Cât risipește Dumnezeu seara pe cer, / I-aș minuna pe toți copiii care umblă goi pe ger. / I-aș îmbuiba, să crape, toți milogii, / Aș da drumul slugilor ,tuturor, / Sărăcimea strică estetica lumii..."

Prinse în conotații directe ca acestea, în raporturi mobile, lucrurile banale, cotidianul, capătă carnație și culoare, iar abstracțiunile corporalitate și relief : timpul ustură „ca ceapa", ochii, „doi miei de astrahan", măsoară „postavul nopții", luna nouă e „un cățel de usturoi" ori „luncă lungă" ; într-un alt text, luna, „nud subțire, de fată", dispare brusc printre nori, sau „ia forma unei solemne farfurii". Un „petec vechi de lună", o „lună — cât o biblie domnească" devine „blid" ori „crod de var". Țăranii seamănă cu *Voievozii* ; Dumnezeu e un „rumân bătrân (...) cu dulamă" ; pe Isus „l-omorâră oții de jandari..." O *Secetă* catastrofală în viziunea lui Crevedia e memorabilă ; în cadrul aceluiași motiv — s-a observat deja — Șt. O. Iosif și Corneliu Moldovanu rămâneau în urmă. Ni se oferă, înainte de N. Labiș, cel mai expresiv document de gen :

Din strachina lunii, nouă,
Busuiocul dimineții nu mai botează cu rouă,
Soarele — n-ar mai răsări ! — răsare
Și ne frige părul ca o lumânare (...)
Nici o floare pe pălimar,
Nici un chiot de fată,
Nici o duminică cu horă,
Nici nunți,
Nici inimă de frate ori de soră (...)

Pe cer se vărsase o tivgă cu lapte,
Stelele-nfloriră — boabe coapte,
Luna plină creștea, creștea — ca o mămăligă.

Trăită la nivelul comunității în tensiune, terifianta *Secetă* e capodopera lui N. Crevedia. Preocupat de plastica reprezentării cu mijloace cât mai simple, în zugrăveli configurând fenomenul dunărean el obține efecte notabile, plasându-se în centrul mentalităților țărănești. Accentele folclorice *(Octombrie, Octombrie)* o confirmă. Profilul unui *Argat*, bunăoară, crește din limbajul naiv-plângăreț, cu multă culoare locală :

Am slugărit la popi, la cârciumi, la un domn gineral,
Pe mămăligă și-mbrăcăminte — altfel nu se putea.
Și când mă bătea câte-un stăpân și mă zgornea,
Of, plângeam pe găurile unui caval.

Doamne, pupa-ți-aș tălpile Tele, cât chin !

Ajuns la oraș, dunăreanul Crevedia („fruntaș în armată") se simte în *Străinătăți*, un exilat. Starea de dor e a unui Esenin valah, cerând să i se trimită de-acasă o „brazdă de pământ", o „doniță nouă" și „fotografiile cailor" ! Capitala e „târg de strigoi și de geambași", dar visul celui trecut prin școli duce spre Beethoven și Francis Jammes, spre Bergson, Arghezi, Papini. Aluziile cărturărești, în *Tristia*, în *București-București* și în alte poeme, eșuează însă în facilități.

Erotica lui N. Crevedia, preponderentă în următorul volum, *Maria* (1938), îi apărea lui Pompiliu Constantinescu sub o dublă rezonanță, prelungind pe de o parte „duhul antonpannesc" și „elegia micului dor", de alta „culoarea exterioară" a verbului arghezian *(Scrieri*, II, 1967, p. *360)*. Fraza s-a despovărat de grohotișuri ; îndrăgostitul, om dintr-o bucată, cântă acum „cu soarele-n prag", *i se bate ochiul drept* —, și asta-i semn bun. Pasta densă de mai înainte lasă loc luminii de aur, mătăsurilor, gingășiilor, aleanurilor, fatalităților iubirii, totuși, „plebeul rural" (Pompiliu Constantinescu) mai „spune de rău din când în când", se „îngâmfă", dar și laudă spațiul natal, țara ; în strategia lui de adorator franc al feminității intră jurăminte, pasionalitate multiformă, clișee verbale suburbane cu finalitate parodică : „Atunci — să fie-al dracului ! / Eu alteia mi-am dat cuvântul" *(Te-am părăsit)*. Iubita, o „desfătată aimană", îi furnizează uneori „metafore", primind „de fiecare — câte-un franc și-o poizie". Frumoasă și „icleană", farmecul ei reclamă accente tandre, de un pitoresc de periferie : „Iar miroase a scorțișoară / Gura ta de țoi de țuică. / Ești bălaia domnișoară / Ori mi-ești pui de nevăstuică ? / Căpriorii ochi pungași / Ce i-aș dezmerda-i-aș" *(Pui de nevăstuică)*. Ca multe alte pagini, poemul titular, *Maria*, e plin de Arghezi :

Ți-am citit cu drag citețul
Scrisul tău cu flori și oale.
Rosturile dumitale
Mi le-aduse Băltărețul.

Am pe lume o cocoană
Și mereu, din frigul vieții
Din puterea dimineții,
Îi cioplesc mereu icoana.

Seara, când la masă stau,
Mă trezesc că vorbesc singur,
Aducându-mi chipul tău,
Ca ovalul unei linguri...

Posedat de ideea „marii misiuni a Frumosului", poetul din *Dă-mi înapoi grădinile (1939)* — titlu calchiat după Rabindranath Tagore — reia, în variante mai şterse, motive din *Bulgări şi stele*. Repetă, deci, ceea ce se ştia : că aparţine unui „neam al dracului", că „foarte-ambiţios", el, cel „născut în pagina Săgetătorului", poartă-n suflet „adâncile Vlăsii". Tumultul interior, clocotele, insolitul, tălăzuirile se traduc în termeni explozivi, cu sonorităţi planetare, *vifor, uragan, viscole* : „Mă ţine unul sfântul Dumnezeu, / Că scriu aşa, în genul lui : / Cu trăsnete, dar şi cu literele cerului de-argint / (...) Sunt numai vână, frumuseţi şi suflet) *(Refuz)*. Unui dublet al mai vechiului *Taica i se spune Omul din veac*, personaj simbolic venit de departe, monumental, inconfundabil, hieratic, supravieţuind „poate din vârsta de bronz ori de piatră..." Inserţii abisale, deschideri spaţio-temporale imense, enunţuri de baladă şi imn colaborează la realizarea unei excepţionale imagini a Sufletului-Durată. Sufletul *Omului din veac*, fost plăieş la Cetatea Neamţului şi luptător la '77, e însuşi sufletul etnic :

Călca-ncet, ca un orb ce se duce singur de mână.
Om părea, dar mirosea aşa vechi, a ţărână...
S-a înapoiat în ogradă,
Vitele rumegau trântite sub şopron.
Le-a dezmierdat, lin, cu palma,
Ele i-ntindeau botul în vis...

Pereche cu vechiul *Argat* din întâiul volum face o înşelată *Ana*, „slugă şi frumoasă", motiv de elegie şi răbufniri. Revolta cu reminiscenţe din arghezianul *Caligula* anunţă, altă dată, pe Zaharia Stancu din *Desculţ* : „Noi suntem cei mulţi, / Desculţi, / Şi sluţi, / Şi orbi. / Noi orbii pururilor nu vrem să mai fim !" *(Tăcere)*. Mai puţin personal, deşi onorabil, e poetul reflexiv şi cel al iubirii conjugale, acesta din urmă călătorind cu soţia — în „anii mierei" — prin opt ţări, schiţând impresii din Tatra şi Praga, din Heidelberg, Bruxelles, Paris, Berna, Napoli, Viena, Budapesta şi alte locuri. Într-un poem îl „latră câinii amintirii" — soli invizibili chemându-l în trecut ; o tânără care-i sugerase raiul, la modul cvasi-biblic, era implorată astfel : „Dă-mi înapoi tot aurul, tot soarele, / Dă-mi înapoi minunile, grădinile..."

O plachetă târzie, *Vinul sălbatic* (1977), stă sub semnul iubirii ofilite şi al prevestirilor morţii, toate cu reverberaţii naturiste, cu miresme câmpeneşti şi mâhniri horaţiene. Splendidă este concisa elegie *Înălţare*, în fond un imn solar, un cânt de contopire în duh

cu pământul copilăriei. Secvenţe lirice din Olimp şi Rodopi, inscripţii patetice pentru *Fata din Valahia* ori pentru „bulgăroaica mea cea mai dragă", sunt pagini postume. O voioşie contagioasă respiră din *Ţara rotundă*, ori din *De n-aş vorbi într-un ceas rău*. Poetul „pleacă militar", notează veşti din războiul mondial al doilea, e tulburat de *Jivka*, „cea mai înlănţuitoare fată", şi de *Mihai Viteazul*, „împărătească-ntruchipare..." N. Crevedia s-a vrut, cum scria într-o *Ars poetica*, poet pe care să-l priceapă „şi pruncul şi săteanul", dar după *Bulgări şi stele* propria-i stea era în declin.

CINEVA ATÂT DE APROAPE, ATÂT DE DEPARTE : DRAGOŞ VRÂNCEANU

Nu mai puţin de treizeci şi unu de ani distanţează *Cloşca cu puii de aur* („Premiul scriitorilor tineri needitaţi" — 1934) de viitorul volum al lui Dragoş Vrânceanu, *Columne*. Din acest lung interval însă datează substanţa cărţilor lui de sfârşit : cinci volume, ieşite în doar şapte ani ! Sub masca-i aparent neutră de frecventator al bibliotecilor şi muzeelor, muncit de „gânduri inumerabile", terorizat de „singurătatea ca o rafală amară", poetul e un agitat, un frenetic, un iscoditor la scară planetară. La Florenţa, unde investigând sistematic *Mitul ca produs al activităţii spirituale*, devenea în 1932 doctor în filozofie, el putea fi văzut în cercul unor Renato Poggioli, Carlo Bo, Tommaso Landolfi, tineri insurgenţi, modernizanţi, viitoare nume de rezonanţă europeană. Formulele poetice brizante, anticonformismul în vogă, teribilismele cotidiene nu trec fără a-l interesa. Concomitent însă, asupra intelectualului de cultură europeană acţionează spiritul vrâncean în descendenţă paternă, sufletul oltean în linie maternă, de unde propensiunea spre baladă, hotărârea aşezării în ethnos, iar ca mitologie personală seducţia formelor autohtone arhetipale. Mai vârstnicul Adrian Maniu — a cărui orientare de la modernitate la tradiţionalism va face obiectul unui comentariu semnat Dragoş Vrânceanu —, Ion Pillat şi, în mai mică măsură, V. Voiculescu, iată repere pentru stabilirea *genului proxim*. Ca diferenţă specifică, accentele moderne din *Cloşca cu puii de aur* au, nici vorbă, alte rezonanţe decât cele din *Lângă pământ* sau din *Drumul spre stele* de Adrian Maniu. În câteva cuvinte, prima carte a lui Dragoş Vrânceanu e populată cu *cântece* şi *balade*, cu legende şi pretexte magice ; pe de altă parte, de observat discursul fragmentat, repezit, nervos, tranziţiile de la extatism la fervoare, paradoxul, insolitul, gestul familiar, prozaismul voit şi celelalte, reacţii curente. Pigmenţi folclorici alternează echilibrat cu referinţe docte, acestea sporind în volumele ultime, fără să clatine însă constantele imaginarului.

Metaforic vorbind, cântecele lui Dragoş Vrânceanu sunt *pui de aur* : „Cloncăne-n curte, ferice mie, / Iarăşi cloşca aurie..." La Cozia ori la Râul-Vadului, poetul îmbibat de istorie feudală ascultă sunete de „cornet", stinse, depărtate (cornul e mereu invocat) : „Sar, scutur cizmele de apă : haide ! Şi-arunc pe umeri sarica de fier, / Ca Walter von der Vogelweide" *(Lira)*. *Cornul de vânătoare*, în privelişti desenate laconic, acompaniază ţipete de raţe sălbatice, pocnete, foşnete, căderi de frunze în bălţi. Limite interioare, obstacole materiale ,interdicţii ontologice, crispări şi nelinişti confirmă raporturi cu modernii europeni, printre care frământatul Rilke. Anxietatea şi ardenţa, senzaţia de mister şi aşteptare grea, din *georgice de toamnă*, sunt la antipodul georgicelor pillatiene :

Ah, satul ne-a pierdut din ochi
şi crede că de mult am reintrat în casă.
Suntem pierduţi, pierduţi ! Nici o ieşire
nu se străvede către şoseaua depărtată
de parcă trec căruţele pe sub pământ.
Mai facem poate pasu-acesta.
Cu el se vor deschide
canaturile unei porţi care s-a povârnit...

Într-un context ca acesta, dacă nu apropiat absurdului existenţialist, fermentează bănuieli, spaime, deziluzii : în *grădină*, Madona „apucă frunze-n mâini şi le aruncă" ; într-o *baladă*, „bărci închise-n ochi de ape / vor să plece şi nu pot" ; sub cer de noapte *lunară* : „Nu auzi la doi paşi. Ar zbura săracii / grauri şi nu pot de uzi..." Ceva nelămurit, apăsător, impresoară şi ameninţă. Vechi elemente folclorice tipizate îşi modifică liniile. Făt-Frumos a îmbătrânit la „umbra teiului". Până şi peisajul erotizat, altminteri calm, respiră îngrijorări, aprehensiuni : „De câmpul vechi fereşte-te, / de ierburile veştede" *(Cântecul plimbărilor)*.

După ce, un timp, cultivase critica, o critică de artist, aerisită, alertă, orientată spre unii contemporani consacraţi (Al. Philippide, Blaga, Zaharia Stancu, Eugen Jebeleanu, Maria Banuş, Gellu Naum), dar şi spre debutanţi, reintrând în scenă ca poet, Dragoş Vrânceanu din *Columna*, acum la cincizeci şi nouă de ani, se împarte între fenomenul românesc şi mitul mediteranean. Cântece din „cornuri de lut", mâhnite, sondează zadarnic lumi pierdute. De sus, *din munţi*, se vede ţara visând, dormind „ascunsă sub loază şi cicoare, / în picioare" (motiv de columne), dar şi ţara trează,

din „acest secol aprins". Într-un alt scenariu, *Cornul de vânătoare* pune „în mișcare / uriașe ceasornice de motoare..." Mereu desfășurări de mulțimi, ceremonii și gloate în dimensiuni cosmice, vibrând „o dată cu marea orgă de unelte / a pământului". O febrilitate neistovită, nu fără legături cu stilul avangardei literare, vizează fapta-*columnă*. Un expansionism destinat sfărâmării limitelor, tendință curentă în volumele ulterioare, anunță estomparea contrastelor dintre om și univers. Așadar, „havuzuri în mii de culori / sar până peste nori"; ochii, larg-văzători, se deschid „mari cât anotimpurile". O patetică elegie, *In memoriam uxoris*, precede impresionat jelirile lui Eugen Jebeleanu în situație identică. *Poemele transhumanței*, cel mai omogen volum ca structură și viziune (1968), unifică ideea de eternitate cu cea de călătorie perpetuă; sub aparenta simbolistică-folk, degajată, descoperim propoziții grave, saturi din concretul apropiat în transcendent. Se perindă, de la un capăt la altul, păstori mitici, străvezii, dematerializați, care, poate nu știau „rostul curgerii de ani", cu toate că „de mult făcuseră comând...". Despre ei povestesc „crestăturile în lemn", vetrele lor de popas, vechi urme lăsate în „măruntaie de munți". Mioritism și frescă modernă!... Asociați munților, ciobani arhaici, „cu mari căciuli de oaie", țin „în mână uriașe arcuri". Tablouri aspre, derivând din Dacia eminesciană, o Dacie cu „acoperișuri de piscuri", cu molifți, cu oieri și turme coborând în Băbeni (satul vâlcean al poetului), se constituie semnificativ într-un centru sensibil al lumii. Poeme alternând între lumină și mister, legând Băbenii de Olimp, de Coliseu și Micene, excelează în latura extatică, dar și în sugerarea unei temporalități cvasi-sacralizate:

> Mergând veneau întruna mai încoace,
> mișcându-se sub grelele cojoace,
> sub care ascundeau un colț de stea,
> ca vârful unei suliți ce creștea.
>
> Duceau în mână doar un pumn de grâu,
> călcând cu grijă pe subțiri cărări,
> ca nu cumva să-l spulbere în zări
> ce le fugeau din față fără frâu...

Valoros italienist, traducător subtil, tentat de renascentistul Cellini, de Pascoli și în special de contemporanii Eugenio Montale și Carlo Bo, realizând în colaborare cu Mario de Micheli *Antologia della poesia romena* (prezentată de Salvatore Quasimodo), poetul

a publicat, de asemenea, interviuri, interesante *Întâlniri cu scriitori italieni* (1972), între care Eugenio Montale, Pier Paolo Pasolini, Silvio Guarnieri, Carlo Cassola. Placheta din 1972, *Migdalul înglorit a doua oară*, fusese lansată cu un an înainte în propria-i versiune italiană, sub titlul *Tachicardia di Atlas*; era o întoarcere în spațiul de elecțiune penisular, revenire lângă vechi prieteni care, între timp, „au crescut uriași ca arborele de pâine..." Zugrăveli, mozaicuri, monumente de faimă universală, o Florență din „piatră și marmură", Brunelleschi, Ghirlandaio, Cimabue, fantoma intransigentului Savonarola, toate duc sugestiv în milenara spiritualitate toscană, saturată de geniu: „Pictată e Florența de sus până jos, / tencuiala ei e sfântă; / Numai tavanul i-a rămas descoperit, / să poată intra păsările..." *(cronica)*. Poetul a trecut prin Ungaretti, prin alți moderni, de unde, acum, notațiile sintetice, despuiate, simplissime; poeme ca *roman*, *ctitorie*, *valeria*, confesiuni ale unui european al spiritului, sensibil la grația portretelor lui Modigliani, la puritatea liniilor lui Brâncuși, sunt textele unui căutător de sublimități. Pelerinul venit din Carpați, refuzând *a se fixa-n culoare*, contemplatorul plimbându-se prin *via lui Machiavelli*, ori trecând pe sub *arcurile de triumf*, nu-și uită nicicând destinul valah. Odată cu *Cântecele casei de sub pădure* (1973), spațiu în care soarele repetă precum Homer „cântecele trecutului", el reintră în materia sa de predilecție. Eterna pădure de acasă, „cutie de rezonanță" cu virtuți magice, îl cheamă lângă „neamul cel bătrân", în „munții mereu aceiași", lângă Oltul de sus: „Întinde mâna la stânga / printre stejari cât o țară, / atingând în fundul unui cuib / o incandescentă comoară..." *(Valul pădurii)*. Revenirea la izvoare e, în planul expresiei, revenire la linia tonală din *Poemele transhumanței* și, în același timp, motiv de redefinire a idealului etic-existențial, un ideal clasic. *Drumul spre Bonciu*, ieșind din timpul curent, duce direct în miraj:

> Stau acum pe raftul cel mai de sus
> deasupra drumului cirezarilor,
> care au apus
> cu cirezi cu tot de pe vremea tătarilor.
>
> Pe lume totul este să n-ai nici o vină
> că te-ai născut și-ai crescut —
> și să-ți cauți refugiul în lumină...

Prelungire a *Cântecului casei de sub pădure* e *Cântecul vremilor* (1975). Aspect compozit are ultima apariție antumă, *Privește spre oraș* (1976), plachetă ilustrând dimensiunea citadină contemporană a poetului, dar și tristețile unei biografii sfârșite : „Lucrurile sunt triste, tot ce vreau eu e trist. / Pe alocuri răsare o mângâiere care strică mai mult..." Contemporanul nostru, atât de aproape uneori, rămâne alteori voit departe, veghind lângă păstorii lui, mereu statornici „în vânt de ani..."

„CÂNTECE ALE INIMII, ALE PĂMÂNTULUI" : ZAHARIA STANCU

Declanșarea mecanismelor lirice la Zaharia Stancu, în *Poeme simple* (Premiul „Societății scriitorilor români", 1927), ținea de atracția exercitată asupra sa de ceea ce Jean Giono înțelegea prin „bogățiile sensuale ale lumii". Ceremonialul liric, la început jubilație, exaltare, plenitudine, freamăt, reclamă în acest caz „cuvinte de la marginea minții", un limbaj cu antene în vegetal și geologic, inclusiv în regnul animal. Nici un mister, la prima vedere !... O voluptuoasă trăire în senzorial, o prospețime asociată percepțiilor frapante din ziua dintâi, iar la nivelul expresiei metafora complexuală punctând culoarea, sugerând concretul, materialitatea lucrurilor. Nu anamneză ,nu reamintire, ci perpetuitate, aparență de prezent etern. Iarba, câmpia, crângul, pădurea, cicoarea și răsura, mierla ,cucul și celelalte, fixate strâns pe retină, încorporate în auz și în alte simțuri, profund afiliate biografiei personale, se constituie într-un *corpus ;* toate îi vorbesc lectorului despre construcția de sine a poetului, de neistovitele puteri chtoniene care-i modelează ființa, marcându-l definitiv. Viziunea lui despre lume va fi deci hotărâtor plastică, naturistă, organicistă, mereu pătrunsă de elementar ,susținută de revigorări ciclice. Ierburile mângâie „picioarele și tivul și fusta" unei fete *(Albina)* ; izvoarele cântă din „fluiere de argint" ; streșinile „alungă rândunici" *(Dimineață)* ; un cuc „se strigă singur în livezi" *(Cules)* ; în „prisaca veche zumzăie albine" *(Soare).* Nu e de mirare că poetul vrea să-i cânte iubitei „cu sturzii-n codru, cu greierii-n livadă" *(Scrisoare).* Mai puțin tentat decât ne-am aștepta, de colosal și cosmic, spațiile lui, ale bărăganelor dunărene,se deschid „spre câmpul plin de mure și de rugi" *(Fugă),* spre „piatra de hotar" *(Pârâul),* spre zarea mirosind „a grâu și-a iarbă crudă". Îndrăgostitul e „ca lanul verde-n soare" *(Arbor).* Lirism pur, limbaj frust, despuiat, lipsit de artificii, străin oricăror teorii.

De regulă, dar și cu excepții, poeții încep prin a face „literatură"; formele sobre, decantate, despovărate, vin cu timpul. Din stări biologice repetabile, din contacte cu creatul și înconjurimile, la Zaharia Stancu rezultă o *Primăvară* în linii simplissime, la nivel iconic plurivoc totuși, într-o desfășurare de propoziții descriptive, de proces-verbal :

Soarele se joacă prin livezi. Au înflorit merii
În sat se deschid ferestre și uși,
Dealul e verde, copiii prind găinuși,
Curg revărsate din plin apele primăverii.

Pe câmp : pluguri, chiote și boi,
Arătura crește, berzele tocănesc,
Pe o cărare o fată și-un flăcău se întâlnesc,
Se iau de mână și pornesc către crâng amândoi.

La apariția *Poemelor simple* (concomitent cu *Cuvinte potrivite*), Stancu aveau douăzeci și cinci de ani ; în 1924 fusese publicat de Cezar Petrescu la *Gândirea* ; câteva traduceri din Francis Jammes și Samain, câteva ecouri coșbuciene ori din Șt. O. Iosif —, cam asta era tot ! Înmuguririle erotice din *Miniaturi* și *Catrene* relevă consonanțe cu catrenele Otiliei Cazimir din *Lumini și umbre*, mai precis cu gingășiile din *Fluturi de noapte*. Nici o diferență, aproape, între ceea ce definește *l'écriture-femme* și *scriitura-bărbat* (Béatrice Didier), încât o *Chemare*, ori *În zori* și alte texte sunt foarte în spiritul poetei de la Iași. Prin retorsiune, un „vechi blestem ceresc" cu inflexiuni argheziene pune preț pe *Viață*, deși „lancea ruptă" dă de gândit ; argheziană, la fel, e invocarea „Celui răstignit de Paște" *(Cel ce străbate cetatea)* ; sadovenian și pillatian, cu multă culoare autumnală în *Mă pierd pe plaiuri vechi*, autorul *Poemelor simple* e din nou dator lui Arghezi în *Iarbă mare*, după tiparul *Psalmului de taină*.

Un poem amintește de frăgezimile eminesciene din *Fiind băiet păduri cutreieram*. Copil, Zaharia Stancu aleargă după fluturi „peste câmpuri", cercetează paserile, se scaldă în iaz, rătăcește pe miriști. Repetate obsesiv, aceleași elemente vizează mai mult decât decorul tipic ; ele vor să puncteze perpetua atracție a unui Urgrund modelator, deținător de mari rezerve spirituale : „Eu am crescut cu macii și strugurii pe câmp / Și mai păstrez, ca iarba ; și-acum, sub pleoape, rouă". Și iarăși, aproape identic vorbind de *Tristețe*, mai bine zis de trecerea lucrurilor, aceeași confraternitate cu iarba, cu floarea, căreia „zările îi plâng pe pleoape rouă" ;

anxietate pasageră căreia, dealtfel, i se caută un antidot : „Tristețea toată aș voi s-o-ngrop / Cât mai adânc chiar în acest pământ..."

După un deceniu (1937), placheta *Albe* — numai parțial în vers alb — reunea „cântece ale inimii, ale pământului, ale norilor", cântece totodată „din clocotul frunții". Foc și sânge sunt aici termeni complementari, în conexiuni sugerând febrilitatea, opunând valorilor obosite ale limbajului identități proaspete : „Cine ne-a înnebunit cu foc sângele ? / Cine a înnebunit cu sânge focul și l-a hrănit ?..." În totalitatea lui, ciclul e o variată desfășurare de *inscripții*, toate din câte două catrene, unele marcate de sucul cucutei, altele de amarul din „coaja nucilor", multe din ele respirând o netedă mâhnire existențială : „Mă întorc de lângă luminile vii, / De lângă piatra aspră și dură, / De lângă izvoarele aurii, / Cu semnul rotund al morții pe gură..." *Intoarcere)*. Nemărginindu-se să constate, acum poetul caută motivații, propune relații între lucruri, unifică semne, vrea să stoarcă înțelesuri. Părăsește el citatul concret ? Nicidecum. Lumea e tot priveliște ; șesul, tot „în straie de lumină", de flori de rouă *(Rădăcini)* ; la orizont, în „munți somnoroși", urșii (mereu pomeniți) dorm în „bârloage tăcute" *(Somn)*. Curios e că, născut lângă marele fluviu, poetul ignoră principiul acvatic. Forțele obscure ale codrului au însă echivalențe în întunecimile interioare, în eclipsele conștiinței, în eșecuri. *Paradis* fără contradicții nu există : „Nici șarpele pe Eva și nici Adam n-o vrea..." Iubirea e *pathos* (pasiune-suferință), clocot, „plumb topit" și, totodată, „șipot rece" : „Cu fulgere vino, cu ploi, cu furtuni..." Textul poetic limitat la opt versuri, relativ deschis întrebărilor, vorbește prin intermediul unor *indici*, al unor obiecte-măști în genul celor din fabule. Lumânări, clopote sunt deci însemne povestind despre *Moarte*, repere în marginea cărora cititorul activ își construiește meditația adecvată : „Nu știu ce este dincolo de mâini, / Dincolo de tălpi și ferestre. / Lumânări, lumânări ard pretutindeni, / Înalte și fumurii lumânări..." Trebuie spus că inscripții ca *Gol* și *Călătorie* sunt creații remarcabile, una vizând transmutații postume („Vom trece simplu dintr-o stea în alta"), cealaltă imaginând senzația de vid metafizic :

Slăvile le-am lovit c-un stol
De grauri și au răsunat a gol.

E gol ținutul. Pare goală fața
Acestei lumi pe care-o sorb într-una ;
Și-mi pare fără sâmbure chiar ora
În care mi se clatină sub frunte luna...

Privirile se împart, alteori, între stampe biblice de colorit popular (*Maria, Naşterea, Irod, Ierusalim*) şi istorie transfigurată (*Legendă, Voievod ucis*). Peste *Ziua de mâine*, peste *Steaua pe care stăm* ori peste *Marii flămânzi ai lumii* flutură tristeţi cosmice.

E clar că *iarba, câmpul, lumina* intră în categoria metaforelor simbolice obsedante. Li se alătură, cu mai mică frecvenţă, *clopotul*, nu însă ca semn sonor, ci mai degrabă ca motiv de rememorări mute, interioare. Apelul la senzorial, în *Clopotul de aur* (1939), anotimpurile, momentele zilei, astrele, geologicul, vegetalul, în conexiuni spaţio-temporale cunoscute, duc subtextual în zone sufleteşti impalpabile. Suntem lângă vii clopote sufleteşti; clopote scufundate în lacuri transparente, ca în vechi legende germanice. Sunetul lor nu e sunet perceptibil, ci iluzie, ecou factice, părere; astfel înţeles, sunetul e mai degrabă resort magic, un magnet fascinant, destinat re-captării timpului pierdut: „Vrea clopotul de aur în pieptul tău să sune? / Obrazul meu e astăzi întunecat şi vechi. / Trimite-n urmă paşii trecutul să-l adune / Şi să ţi-l ducă ghem de geamăt în urechi..." Din cele peste optzeci de catrene, multe sunt notaţii video-sonore, pictorul *plein-airist* din *Vulpi de aramă* urmând îndeaproape paşii lui Sadoveanu: „Prin braniştile desfrunzite vulpi de aramă se ascund; / Se-aud chefnirī de câini răzleţi şi chiote de vânătoare. / Gem ulmii-ntârziaţi în câmp pe lângă drumuri călătoare / Şi soarele de ceară veche, în ape mari s-a dat la fund..." Un alt catren, *Linii*, oferă mostre de grafism sobru.

Mai mult decât ciclurile anterioare, cântecele de dragoste şi tristeţe din *Iarba fiarelor*, apărute în climat de război (1941), configurează o mitologie personală spectaculoasă, aliaj de foc (*Vârtej de flăcări, Arbor aprins, Carul de foc*) şi mâhnire difuză, drept care cinci poeme poartă acelaşi titlu, repetat: *Elegie*. Deposedate de reverberaţiile lor originare, câteva pretexte mitice antice — *Daphnis şi Chloe*, un *Faun bătrân* — se aliază celor autohtone cu fond magic. Poezia opune realităţilor misterioase, hermetice, criptice, anumite chei, *Iarba fiarelor* fiind una dintre ele. Instrumente mediatoare sunt, de asemenea, „păsările flămânde", copacii, mesageri „tărcaţi" izgonind „sălbătăciuni spre moarte", dar veşnic ceva se sustrage cunoaşterii; intervine apelul la forţe oculte: „Iarbă a fiarelor, rupe zăvoarele / Dintre dragostea veche şi dragostea nouă (...) / / Iarbă a fiarelor, aruncă peste / Cuvintele mele pulbere aurie..." Aerul din jur e de „cucută", sângele toamnei se trage în măceşi; singură dragostea trece „dincolo, dincolo" (*Una*)

—, „în viaţă, în moarte". În unul din cele şapte *Cântece*, „străbuni încruntaţi şi calmi" mână „herghelii" pe câmpuri de rugină; încruntat, însuşi poetul „înjugă taurii", trece prin flăcări *dincolo*, în „corabia norilor"; — pradă *Halucinaţiilor*, îl simţim basculând între tangibil şi fantomatic, în modulaţii nesfârşite.

Iubire şi moarte, calm şi vijelii ale sângelui, flăcări şi zăpezi continuă, în *Pomul roşu* (1940), seria antinomiilor de tot felul; la nivelul expresiei, lunecând pe „poleiul fragil al cuvintelor", Stancu e refractar, ca poet, montărilor laborioase. Paleta severă nu exclude gingăşiile, de unde câte un „fir de glas", „clătinarea holdelor de albăstrele", microfauna. Lumina, o lumină sacralizând universul, nu apără totuşi, în absolut, de puterea tenebrelor:

La ora şase păsările luminii
Vin şi-mi deschid ferestrele,
La ora şase păsările luminii
Vin şi-mi ciugulsc inima.

La ora şase păsările luminii
Vin şi mi se aşază pe umeri,
La ora şase păsările luminii
Îmi vor aduce într-o zi întunericul...

Cu vârsta, poetul e tot mai preocupat de servituţile condiţiei umane, de unde alternanţe necurmate: semeţie şi tristeţe, refugiu în iubire şi purificare prin naturism. Sub masca neutră se ascunde, uneori, un suflet tensionat. A te simţi „copac vânjos", a te dori „şoim" — ca în *Mai pastoral* —, şi apoi a clama: „Ia seama, ia seama, chiar soarele / Stă sub marele semn al morţii"; a transcende din sonorul *Peisaj natal* în la fel de sonore singurătăţi lunare, iată oscilaţii dar şi tentative de autodepăşire, mereu reluate. Râvnind să culeagă „înaltul în viaţă, în vis, în moarte", cum aflăm dintr-o *Dedicaţie pe un „Esenin"*, aprigul, rascolnicul Stancu nu e totuşi un poet al elanurilor verticale; de Serghei Esenin, din care a tradus, e legat prin ceea ce frământatul exponent al stepei ruseşti răspundea viziunilor tălmăcitorului, martor al câmpiei dunărene. „Când l-am descoperit, am rămas foarte mirat. Mi se părea că spusese ceea ce eu însumi aş fi vrut să spun. Găseam în poezia lui multe din imaginile care făceau originalitatea poeziei mele. Băgam de seamă că, de fapt, aveam sensibilităţi mult asemănătoare. Nu eu şi nu aici, voi stabili cât mi-a dat mie Esenin. Trebuie să mărturisesc însă că nu mai puţin i-am dat

eu lui Esenin, în volumul de *Tălmăciri...*" Mărturia e din iarna 1970—1971.

La apariția plachetei *Anii de fum* (1944), poetul în plină maturitate era invadat de stări depresive, accentuate de război. Era, până la un punct, o tristețe existențială, metafizică, nu de anvergura celei exprimate de Blaga, și nu de aceeași esență. Neliniști, derută, așteptări își sporesc efectele prin adițiune; fraza însoțind gesturi largi e deschisă solemnităților: „În tolba galbenă a lunii / Bate degetul timpului, bate. (...) / Zile și ore, ore și zile, / Creștem ca iarba, ca iarba pierim..." Pribeagul prin „pădurile nopții" întrevede totuși un „veac nou", un tărâm la a cărui poartă „străjuie dârz heruvim cu spadă de flăcări". Undeva trebuie să fie „marele pom al vieții", pe care: „Îl căutăm prin lume, / Și dincolo de lume îl căutăm..." *Buna Vestire*, cel mai întins poem al lui Stancu, alătură revelațiilor de ordin ontologic, un profetism încifrat, alegoric, de ordin social: „Pentru ce oare-oi fi crescut nu știu, / Poate nu știe nici iarba, nici salcia, / Poate nici feriga nu știe de ce crește? / A știut vreodată cineva pentru ce crește? / Poate nici Maria n-a știut / Pentru ce-a născut, pentru ce-a legănat, pentru ce-a crescut / La sânii mici, cât piersica în pârg, / Copilul ei, cu creștet auriu..." Dar acum, când „toate Mariile lumii plâng", poetul așteaptă să vadă „grădinile pierdutului paradis".

Că finalmente poetul e absorbit de romancier o demonstrează intervalul de peste un sfert de veac de la *Anii de fum* până la *Cântec șoptit*, acesta ieșit de sub tipar în 1970. Vor mai urma *Sabia timpului*, după doi ani, iar în anul morții scriitorului (1974) *Poeme cu lună*, necaracteristice.

În poezie se afirmă acum exponenți ai altor generații.

ETERNE ÎNTOARCERI

MARGINALII LA POEZIA LUI DAN BOTTA

Înainte de toate poet și eseist, dar și autor dramatic, la Dan Botta (frate mai mare al lui Emil Botta) afecțiunea pentru fenomenul elin, devenită normă mentală, este efectul unei culturi excepționale, mergând până la profunda asimilare a textelor antice; pe de altă parte, deschiderea spre universal (Dante, Petrarca, Ronsard, Goethe, Hugo, Poe, Mallarmé, Rilke și ceilalți) demonstrează o continuă nostalgie a integralității. Că estetica lui, datoare nu doar clasicismului, își asumă principii ale poeziei pure, că omul de idei se consideră un factor unificator în spiritul epocii, că suflul mitic-arhetipal coexistă la el cu luciditatea, acestea ilustrează disponibilitățile unui modern pluri-temoral, care, trăindu-și multiform aventura intelectuală, nu încetează să alerge după absolut. Actul poetic, în optica sa, ar consta în topirea unor realități existențiale distanțate în timp, obiectual deosebite, într-o viziune proprie, sintetizantă; momentul fast s-ar înscrie astfel, simplu, în eternitate, iar cutare fapt istoric în supraistorie. Nota cerebrală a rostirii lui Dan Botta explică, în mare măsură, natura imaginarului său dilematic, adesea de sorginte cărturărească străvezie —, cauza primă a demersurilor sale de poet laborios fiind, cu siguranță, torturantul miraj al lumii lui Apollo. Combustia interioară inițială, febrele hölderliniene, elanurile cognitive disproporționate, acestea și altele se estompează pe parcurs, sub presiunea forțelor ordonatoare ale rațiunii; fenomenul contemporan se întretaie permanent cu accente fabulatorii cu sugestii de proveniență arhaică, de unde, ca la Hölderlin, halouri de irealitate și legendă, sentimentul de temporalitate sferică. Tangențele de ordin conceptual cu Valéry, ori relațiile mai puțin frapante cu Mallarmé, privind gramatica textului, nu reprimă seducțiile exercitate asupra sa de duhul folclorului românesc, căruia i se găsesc trăsături de o perfectă clasicitate.

Prin extrapolare, *Cantilena* cu care se deschide ciclul *Eulalii* (1931) poate fi citită, asemenea *Testamentului* arghezian, ca ma-

nifest poetic, ca disimulată mărturisire de credință, imersiune într-o frumusețe ideală, plasată sub semnul Cântului (al „Lyrei" ar spune Ion Barbu) și al Morții. La Dan Botta, cadențele *Mioriței*, lina spovedanie a păstorului sub stele, implicit conștiința sacrului, reverberează într-un „prea trist" monolog, redus la sensuri incantatorii, la esențe: „— Nordic ciobănel, / Tristul meu model, / Cine te aduce / Pe cărări în cruce, / Sub limpedea frunte / Cu seara pe frunte ?" / „— Poate, călător / Liricul meu dor, / Stelele de apă, / Umbrele pe pleoapă, / Cornul depărtării, / Muzicile mării !..." Ni se propune aici acea „muzică fără pasiune", atemporală, supraverbală, practicată de Barbu în faza ultimă...

În linii mari, *Eulaliile* (titlul unei celebre *cantilene* de Prudențiu, transpusă peste secole în *vieux français)* transformă plânsul surd al lumii într-o amplă legănare sonoră, făcând ca mâhnirea metafizică latentă să dispară în „orficul tumult", sub bolți consolatoare. O incifrată „parafrază" la *Eulalii*, semnată Ion Barbu, trimitea însă la Edgar Poe, de unde titlul *Veghea lui Roderick Usher*, iar în continuare, ca la halucinatul autor al *Corbului*, fascicule de raze și umbre stranii, „zenitul sagitar" și conotații psalmice. Să fi avut în vedere Barbu natura cogitativ-sintetizatoare a lui Dan Botta, apropiindu-l imperceptbil de fantastul Roderick Usher, cel care „cunoștea neîmpărțit ființa îndelung provocată a Poeziei"? Frazarea lăudătorului stă pe ambiguități! Pe de altă parte, aluzii la schema mioritică, mitică, pot fi desprinse din sintagme sugerând „tonul nunților rasei" ori o barbiană „nupțială cunoaștere"... Privind spre Barbu, la apariția *Eulaliilor* Perpessicius bănuia în tema „nordicului ciobănel", în dicțiunea blând-cantilenată, o variantă la *Riga Crypto și lapona Enigel* (Opere, V, p. 181), asociere irelevantă.

Este desigur o performanță să întreprinzi explorări în straturi sufletești tensionate, agitate chiar, și, în același timp, discursul să-și păstreze claritatea liniei, deplina rigoare. Prin *Eulalii*, poetul înțelegea emblematic o bună rostire (gr. *eu* = bine; *laleo* = a cuvânta). Rafinatul eseist din *Limite* și din alte pagini tinde constant spre o armonie universală, larg integratoare, ilustrată de altfel de *Frumosul românesc*, realitate specifică, în care se întâlnesc, în modul lui Pârvan, arhetipuri thrace: „Sentimentul cosmic se exprimă aici (în *Miorița*) cu o putere fără seamăn. Faptele noastre au un răsunet până în limitele lumii, până la centura de foc a tuturor spațiilor..." Transpunând în structuri de sistem secund, mediatoare între real și ficțiune, marea și cerul, zvâcnirile erosului și semnele morții, poezia e o confruntare

perpetuă, pe diverse canale de comunicare, cu nelămuritul, cu inexprimabilul și cripticul; pe scurt, act de demonie creatoare, geneză continuă, la noi niveluri semantice. Ambiția autorului de *Eulalii* e de a „destitui umbra", de a pune în valoare „liniile pure", de a înainta sonor în necunoscut, atitudine tinzând să supună ritmului propriu spații de tot felul, materia și spiritul. *Virtutea cuvântului?* — iată o întrebare perpetuă. Cuvântul „e ca o vibrație constituită de două tensiuni extreme: a materiei spre absolut și a ideilor spre materie". Când evocă „dorul de perfecție ritmică al poeziei vechi" *(Teme bizantine)*, Dan Botta stă în apropierea lui Valéry, mai sigur încă în cea a lui Barbu, argumentația ultimă fiind exact în nota acestuia: „Cum visasem totdeauna o poezie care să transmită voluptatea musculară a pronunției, o poezie ca a rapsozilor, în care lira să servească doar modulațiile de o infinită varietate a graiului, să permită o mai deplină și mai delicată nuanțare a inflexiunilor și a timbrelor vocii —, am fost induși să căutăm formele unui grai poetic legat de expresia sa lirică și formulele *ne varietur* ale pronunției sale. Căci versul părăsit de liră are dreptul să aspire la calități ritmice și plastice pe care i le oferea tetracordul..."

Prins în fluxul sinergic al viziunii, înțelegând să atingă *verbal* coerența supremă, unitatea lumii în textura nebănuitelor ei raporturi, autorul *Eulaliilor* comprimă însă la extrem, omițând așadar legăturile, abuzând (ca Barbu) de elipse și sintagme savante, încât severul ideal de proporție, de simetrie și euritmie, adică de clasicitate, reducția la esențe și dorul de seve puternice eșuează în frigiditate. Elogiul „celei mai raționale distribuții" a culorilor *(Artizanii absolutului)*, nevoia de „continuă rigoare", de „continuă autoritate asupra materialului dat", opinia că inspirația e totuna cu „starea de perfectă conștiință, de luciditate excepțională, în care toate gândurile se clarifică, se precipită și se organizează" *(Poetica lui Valéry)*, confirmă ascendentul modelelor și explică, într-o măsură, impasul unui poet de cultură superioară, finalmente confiscat de mirajul lor. În fapt, Dan Botta își subordonează sensibilitatea conceptelor, își strunește sistematic pornirile, preferând spectacolului cald, frenetic, suprafața „de lac lunar", regiunile în care „dorm esențele lumii", formele larvare, neatinse de suflul cotidian *(Despre arta poetului)*. Adevărul e că acestei poezii de consecventă atitudine, gravă, canonică, abstractă, îi lipsește pulsația inimii, sugerând mai degrabă răceala sferelor rarefiate, marile singurătăți de lângă astre. Solemnitatea lui Pârvan din *Memoriale*,

gestica acestuia, unind retorica înaltă și erudiția, se vor regăsi în eseul *Charmion sau despre muzică* („dialog în gustul antic"), amintind totodată de cuvântul lui Eryximach din *Banchetul* platonician ; în măsura în care arta cultivă armonia — zicea Platon, prin intermediul lui Eryximach —, ea proclamă nostalgia purității absolute. În prelungirea eidosului platonician, Dan Botta detaliază „Lira este partea de materie a sufletului, parte ale cărei vicisitudini împiedică *realitatea* armoniei (...) Lira ideală se confundă cu armonia ei". Nu de puține ori, poezia spre care tinde Dan Botta, succesiune de semne ideografice, de tonuri filtrate aspirând spre cântec, se împiedică, practic, în exhibiție și singularitate, de unde observația lui Pompiliu Constantinescu despre „un fel de specifică prețiozitate, de zonă interzisă și aristocrată", despre „un mod de a fi contemporan cu exces" (*Scrieri*, I, p. 350-351). Să nu generalizăm, totuși, căci pe lângă pagini amorțite sunt altele de o incontestabilă frumusețe vie. Dacă în *Proemiu* persistă ecouri barbiene („Eulalie : sunet-crin / idol eleat în geruri / Claros cu inel marin / Singur în mirate cercuri"), dacă în **O** *amforă sabină*, ori în *Eglogă*, în *Adamantine glorii* și în *Mormântul Psychei* copleșește limbajul ritualic sec, în ciclul *Rune* discursul degajat — cel din *Tristețe*, din *Seara*, ori din *Moartea vulturului* — relevă disponibilități remarcabile. Despovărarea de aluzii mitologice, în grupajul postum *Cununa Ariadnei*, probează clar virtuțile celui întors spre sine, triumfător acum în lupta cu dificultățile sonetului. Se pot cita de aici, texte antologice, în care adorația castă (sunt amintiți Dante, Petrarca, Pier della Francesca) sugerează sublimul. Un sonet (II), mostră de imn erotic ritmând cu *Cântarea cântărilor*, ori ducând spre Shakespeare îndrăgostitul, cucerește indiscutabil :

De-ai fi o Basilică bizantină,
Și la genunchii tăi de-ar fi să vin,
Te-aș preamări cu numele divin,
Și nimeni nu mi-ar face nici o vină.

Divin sărutul, gura ta divină,
Și sânii, unduiosul lan de crin,
Și coapsa, și genunchiul tău divin,
Și coama ta de vis, hiacintină.

Divini sunt ochii, palizi și adânci :
Un braț de mare verde printre stânci,
Și tot ce faci divin e, Basilică...

O, scaldă-mă în recile-ți scântei,
Ca străbătând prin zarea larg deschisă,
În flăcări să-mi iau locul printre zei.

Stelele și „știmele mării", trecerea „auritelor ore", „temuta, aurita moarte" și metamorfozele umbrei, de asemenea „paseri mari cu himerice pene", cerbul singuratic mugind adânc în codru sunt tot atâtea simbolizări vibratorii, pretexte de inițiere în mister ; spaima confuză de „fum" — din *Orion* — teama de nelămuritul existenței, halourile interastrale alternează, curios, cu „frica" de lumină ; nu de cea solară, incandescentă, ci de lumina neîmplinită :

Lumina ce pare un limpede fum
E aceea a tristelor, albe, de fum
Pleiade, ce-acum se ridică...

Mai poartă sigiliul lui Dan Botta *Comedia fantasmelor* (1939), drama *Alkestis*, un „scenariu pentru un film romantic", *Sărmanul Dionis* (1941), și piesele postume *Deliana*, *Soarele și luna*. În 1958, când se stingea la cincizeci și unu de ani, autorul *Eulaliilor*, apropiat lui Mircea Eliade și Constantin Noica, lui Petru Comarnescu și altora, era la apogeul maturității sale creatoare.

SENTIMENTALUL PERPESSICIUS

În multe din foiletoanele lui Perpessicius era implicat poetul. Poet este el și când evocă *Farmecul manuscriselor vechi*, și când trimite la elegiacii Ovidiu, la Horațiu și ceilalți. Propria-i poezie e, în esență, curată autobiografie, desigur cu transfigurările de rigoare. Traducerile din Catullus și Marțial, cele din Baudelaire, Verhaeren și Francis Jammes, din care selectează, sunt și ele componente ale unui profil distinct, poetul fiind un contemplator rafinat, un romantic structural trecut prin antici. O confesiune juvenilă, *Ad provinciales, meum in Gretchen amorem, spernentes*, fusese încredințată — după debutul la *Versuri și proză*, din Iași — *Cronicii* lui Arghezi și Galaction. În momentul acela, după interpretări intermitente din clasicii Romei, brăileanul D. Panaitescu devenea, în literatură, Perpessicius. „În desele mele raite prin coloanele dicționarului meu — preciza el, târziu — dădusem peste frecventativul acesta derivat din «*perpatior*», ca și peste tălmăcirea lui în franțuzește, «*endurci à la souffrance*», care-mi părea mie, anume, sortit și căruia îi anexam, încă de atunci, ca pe un ecou, românescul «tăbăcit de suferințe»“... Împărțit afectiv între cei vechi și atras de moderni, tentat de Apolon, de Didona, de Pan și Hecuba, de o sută alții, familiar al miturilor antice și deschis poeziei veacului, la contemporanul lui Bacovia și Minulescu solicitările bipolare sfârșesc prin a se amalgama, fuzionând într-o notă de fină melancolie, de sentimentalism cenzurat. Clasicistului, „contemporan cu ultimul val al simbolismului“ (cum însuși zice), nu-i convine masca tragică, drept care, printr-o secretă alchimie, violențele războiului, urmele durabile lăsate de acesta, pregrinările și stagiile prin spitale își pierd duritățile, lăsându-se la fund.

Își spune cuvântul un fel de filozofie stoică, intervine o mulcomire aproape solemnă, un fel de ocultare a dramatismului. La Camil Petrescu, înregistrând crispat *ziua de atac*, războiul e în fapt tensiune acaparantă, trudnică răsucire interioară, eșec al lucidității ultragiate. La Perpessicius, modalitățile de evaziune sunt,

în esență, monologul-confesiune, ieșirea din limbajul colectiv și, ca efect, replierea în imaginar. Trei ani după *Ciclul morții* al comilitonului Camil Petrescu, Perpessicius reconstituia în *Scut și targă* (1926) un război consumat, încrustat în memorie, acum decantat, transparentizat, adecvat mitizării.

Lângă săpătorii de tranșee de pe Muratan și Calfa-Dère, corturi întinse spontan devin „nuferi mari de Iava“; peste același peisaj, o lună hipnotică „așterne-n lungul văii, cu razele-i blajine, / Un patrafir de aur, de tihnă și uitare“. Un surâs complice punctează, altă dată, descrierea unui campament pasager: „De două seri într-una, / Prin rare foi de cort, / Îmi vizitează luna / Modestul meu confort...“ Pulberi aeriene, luminiscente, ațâță alternant fantezia: câte un moment de fragilă acalmie nocturnă *(Popas la Muratan)* dă impuls unui neverosimil program de meditație, făcând ca din notații oarecum obiective să rezulte stări lirice autentice, strict personale. Semnale afective din Brăila natală, palizi brancardieri evacuând răniți, imaginare siluete feminine lunecând spectral printre corturi, sub ploaie, întrețin viziuni caleidoscopice, deasupra unui timp al morții. Deasupra absurdului și violenței multiforme flutură incredibil „naiade“ și „nereide“; refractar tragicului, părând a-l exorciza, poetul în uniformă de infanterist urmărește mental dansuri astrale, jocuri de „perseide — din Andromeda-n Scorpion...“ Ca în mai toată poezia criticilor, sunt de remarcat ocazional aluzii savante, referiri în exces, încât o *Epistolă din zona militară* se deschide cu următorul *Argument analitic*:

> De unde, Mädy, și Ovidiu întregii Rome de-altădată
> Trimis-a elegii în versuri, din Sciția pe-atunci Sarmată,
> Îți scriu impresii disparate, voi încerca diverse genuri,
> Vor fi în ritmuri variate, inevitabile refrenuri,
> Epistola-mi va fi asemeni unei votive *lanx-satura*,
> Din care e vita-voi doar pe grandilocventul, falsul *ura*,
> Epistolă miscelanee, din strictă zonă militară...

Secvențe de front — la Dunăre, la Ivrinez ori la Calfa-Dère —, tablouri de lazaret sau din lunga convalescență (la Galați, Vutcani, Iași, Vaslui) sunt deposedate sistematic de nimburile lor negre, lăsând loc reveriei patetice; practic, se produce o de-focalizare benefică, instantaneele tragice rămânând în *arrière-plan*, ireale, temperate, străvezii. O seducătoare imagine feminină rememorată *(Gravura de pe calendar)* neutralizează, o clipă, spectacolul

unui sat arzând. Personaje convenționale de acest gen se pot cita la orice poet: bunăoară baudelaireana Agathe, eminesciana Marta, iar la Blaga o Ana; Perpessicius, la rându-i, se adresează succesiv unor asemenea interlocutoare, de unde impresia de poem-conversație; apeluri repetate duc așadar spre o „surâzândă Mädy, sora mea de caritate“, o „fee“ ingenuă; spre aerienele Lily și Ingeborg, fantome delicios-romantice, spre singulare, iluzorii „baluri planetare“. Câteva elegii poartă dedicații semnificative: lui Tudor Arghezi și Gala Galaction, altele lui Tudor Vianu, lui Dragoș Protopopescu și Scarlat Struțeanu, toți aceștia asociați proiecțiilor lui lirice.

Multe piese din *Itinerar sentimental* (1932) s-au cristalizat paralel cu cele din *Scut și targă* (sfârșitul anului 1917 — începutul lui 1918), prin spitale de campanie și alte locuri din Moldova refugiului. În ton cu alți comentatori, Al. Philippide va semnala în *Itinerar* un aer de „intelectualitate și duioșie, de ușor autopersiflaj al sentimentului întotdeauna sincer și adânc, o poezie fără emfază lirică, de o simplitate lirică fără artificialitate...“ *(Considerații confortabile*, II, p. 231). Zicându-și „amant prin excelență“, grifonând cu „schilodita-i dreaptă“ (aluzie la infirmitatea reală, definitivă!), poetul persevereazǎ în discursuri nostalice, grațioase, consolatoare. Romantico-simbolist pe un fond de clasicitate, balansând între elegie și meditație, utilizând nuanțe limpezi de acuarelă și visând în lumină calmă, limbajul intimist al lui Perpessicius denotă, în latura lui fabulatorie, similitudini afective bunăoară cu Ștefan Petică și I. M. Rașcu (un poem e dedicat acestuia). Mai vechile mitologicale se răresc, în schimb citate diverse trimit la Dante, la Shakespeare și Voltaire, la Beethoven, Flaubert și Musset, la Antonio de Padova, dar și la Tolstoi, la Paul Fort ori la „firul de iarbă“ al lui Whitman. O târzie *Toamnă* e combinație transsubstanțiată de freamăt („ecou Laforgue“) și culoare („un ton dintr-o neerlandeză stampă“). Infiltrări clasiciste se alătură cotidianului: Ovidiu încântă, Horațiu e motiv de confesiune („Vai! Postume, Postume, cum mai trec anii!“), sau de *Pastel neoclasic*:

> Numai tu, misterioasă zână cu priviri haine,
> Nu-nțelegi cât tâlc cuprinde oda IV-a din Horațiu...

Texte grupate în *Albumuri (Album de juneță, Album transilvan, Album danubian* și celelalte), ori evocând *Amoruri*, consemnează dezinvolt momente biografice din primul deceniu interbelic:

la Arad, poetul fusese, temporar, coleg de catedră cu Al. T. Stamatiad; la București, el se număra printre apropiații lui Pillat. Un mesaj dedicat acestuia, *Jurnal de port*, face obiectul unui poem antologic, introducând pe lectori în preferințele senzual-naturiste ale trimițătorului:

> Lasă cinematograful azi și vină
> Să ne preumblăm pe chei cât e lumină;
> Vino, și-ai să vezi un film de artă mare,
> Un jurnal bogat cum nici o casă n-are;
> Vino și-om privi cum arde stufu-n baltă,
> Cum reflexul de pe-un val pe altul saltă,
> Cum scânteie, slab, în pupă felinarul
> Și luceafărul cum scapără-n amnarul
> Primului optant de lună argintie;
> Pescărușii-au rupt zglobia lor chindie,
> Pe coverta șlepurilor cina-i gata,
> Trece-o barcă-ntârziată, și lopata
> Tot mai istovită bate pulsul zării...

O fantomă constant-misterioasă, Fatma, apariție mută, lunecoasă, de tărâm dobrogean, respiră tandrețe și regret: „Vezi, Fatma, când abia năștea / Iubirea noastră, orice stea / Ne-nveselea, din cer căzând, // Dar azi, când ne iubim și când / De vânt orice copac se frânge, / De-ar mai cădea o stea, am plânge...“ Galanterie, flori presate, extaze, omagii trubadurești — în *Fragilitate*, ca și în *Catrene circumstanțiale* — colaborează întru pomenirea aceleiași incerte, simbolice Fatma. În 1928, romanticul anunța ca pregătite pentru tipar două romane: *Fatma — sau focul de paie* și *Amor academic*. Până la urmă, Fatma rămâne fantoma din *Itinerar sentimental*, iar cel de al doilea roman se reduce la un poem, *Amor academicus*, cu aluzii idealizante la Ronsard, la „Hermiona, și Laura, și Beatrice...“ Nici vorbă de săgeți! „Scutit de orice ură“, Perpessicius-poetul era destinat litaniilor, șoaptelor catifelate, refrenelor gingașe, traducând ca în *Distihuri pentru Ixion* compasiunea pentru un „biet serenadar“, acesta (un *alter ego*), nu altul decât flașnetarul cântat de simboliști. (Un alt *Ixion*, al lui Ion Barbu, apăruse cu un an înainte, în 1921). Rostirea *sotto-voce*, resemnarea, umorul sentimental conferă discursului liniar un dramatism interior sugrumat; *Turism* devine una din piesele tipice.

Alte texte lirice, unele curat ocazionale, se succed rarefiat până în 1960.

PERSONALITĂŢI MULTIPOLARE

UN CIOPLITOR ÎN PIATRĂ : ARON COTRUŞ

Individualitate intens-retorică, la Aron Cotruş ideile, entuziasmele şi reprezentările se manifestă la modul tumultuos-colosal, într-o tensiune înaltă, virilă ; pasiunile, eruptive, se suprapun parcă argumentelor, dictând în fapt liniile de forţă, reliefurile unei personalităţi clocotitoare. Constituente celulei proprii, astfel de trăsături, energetismul, dinamismul şi celelalte, ţin, cel puţin în parte, de filonul antropologic transilvan, justiţiar, combatant, vizionar. Până să-şi găsească sunetul propriu, de porta-voce al mulţimilor, de tribun şi moralist intransigent, implicat în cotidian, i-au trebuit două decenii ; cel care debutase editorial în 1911, la douăzeci de ani („Păr involburat, obraznic, răzvrătit (...) / Munţii se fereau din calea mea să trec... / Douăzeci de ani ! (...) Mările erau pline de corăbii de-ale mele"...), cel care trecuse Carpaţii de milioane de ori şi murise „la Guraslău şi Turda / spre-a reînvia apoi, / printre alte milioane de eroi" *(Urmele mele se pierd)*, trebuia să-şi cheltuiască întâi, în partituri-exerciţii, surplusul de patetism. „Cu tine, dragă Eminescu, / Şed la măsuţa mea şi plâng", declara autorul primelor *Poezii*, mişcat de strălucirea marelui romantic, invocând eminescian : „mâna-ţi dulce", „măreţele portaluri", „nopţi târzii de baluri", muind zadarnic „pana de cerneală"... Minulescianisme în notă exotică, „întinsa Marmara", „poeticul Bosfor", „duioşii palmieri", chiparoşii, gondolele, convenţionalele barcarole şi serenade, alternează cu inserţii din Goga : „sărmani, copii ai nimănuie", „viaţa asta mult amară", „adorm cu gându-n vremuri viitoare". Dinspre Emil Isac vin „baroni şi conţi la cluburi pe-noptate" ; din frecventarea altor simbolişti derivă visuri spulberate, „mansarde triste", „triste cafenele" cu boemi famelici. Dincolo de interludii de acest mod (uneori şi din Iosif), tânărul poet filozofează sceptic, îşi etalează singurătatea, călătoreşte pe mare (în Grecia), jertfeşte erosului, e noctambul, copleşit de „doruri" şi obsedat de *cântec*. Notabile ca dicţiune, din textele de acum rămân doar câteva sonete.

Schimbarea de orizont din *Sărbătoarea morţii* (1915) ţinea de experienţa de front „în ţara în care curge sângele fierbinte", mai pe scurt din Italia ; discursul abrupt, în *staccato*, anticipând versurile de război ale lui Camil Petrescu, abundă în canonade de „negri monştri uriaşi", în flăcări cât nişte „roşii munţi", în fulgere şi bolizi, în tot atâtea elemente de *spectacol*. Când tragicul devine, momentan, motiv de reflecţie *(Ca mâne plec de-aici, Viziunile santinelei)*, combatantul în uniformă austriacă (finalmente prizonier, evadat) îşi tempereazâ vădit impulsurile expresioniste, dar meditaţia nu-l prinde. Peste câţiva ani (1920), o altă plachetă, *România*, pandant retoric la *Sărbătoarea morţii*, se constituia într-o disertaţie arborescentă, un fel de *laudatio* solemnă, pigmentată cu interogaţii, cu apostrofe şi fragmente imnice, şi nu mai puţin cu epitete stâncoase ; ca punct de mira, toate acestea converg într-un credo larg-umanitar, alăturându-se patetic mărturiilor lui V. Voiculescu şi Adrian Maniu, lui Demostene Botez şi altora, trecuţi şi ei prin furtuna războiului. Niciodată însă Cotruş, bloc de reacţii febrile, nu face casă bună cu contemplaţia şi extatismul ,probe oferind de asemenea fragmentele din *Neguri albe* (1920), inscripţii fără titlu, notate cu cifre şi făcând elogiul acţiunii : „O, a trăi, a trăi ! — / Şi-a te-nălţa, şi a te învinge, zi de zi !..." (39). O constatare depresivă („pâinea de toate zilele a poetului e Durerea") e contrazisă prompt de „pofta nebună şi semeaţă" de a explora „landele nemărginite" ale existenţei. Dintre reperele simbolice vehiculate acum — Pădurea („catedrala mea sălbatică"), Depărtarea („amanta mea sublimă), Drumul, Vântul —, cel mai adecvat tentaţiilor spre hiperbolă e Muntele : „dintr-un bob, să crească până-n zori — un munte..." Ceea ce, potrivit vârstei, putea trece drept teribilism, denunţa în fapt perpetua-i tendinţă de a îmbrăţişa totalul, de unde uragane şi exaltări, o gestică sugerând titanismul. Destinul poetului — observa Uerpessicius — e al „unui leu din Numidia, închis în cuşca cu gratii a unui circ roman..." *(Opere*, II, p. 201).

Limbajul orgolios-provocator al debutantului Beniuc, semnalat ca inedit, era de găsit cu mult înainte la Cotruş :

> Arunc cu pietre-n pomi, de parc-aş fi la mine-acasă
> Şi trec. —
> Că vor cârti, c-or blestema atâţia-n urma mea —
> Ce-mi pasă !...

Câte o inscripție-aforism (42) rezumă divers o atitudine existențială fundamentală: „Cine-a-nvățat să plângă-ades în viață, / Să nu pornească spre-nălțimi, spre vid, / Căci sus pe piscuri lacrimile-nghează / Și văzul îl ucid..." Foarte probabil, o altă inscripție (7) descinde din *Gorunul* lui Blaga, cu un identic resort metafizic.

După Goga, Cotruș e al doilea tribun social reprezentativ provenind din Transilvania, însă mai vârtos, mai puțin atins de *jalea* contemporanului său; plachetele *Versuri* (1925) și *În robia lor* (1927), centrate pe ideea de mesianism, într-o retorică expresionistă în care *Eul* exacerbat e comparabil cu vibrantul *Noi* al lui Goga, sunt în acest sens edificatoare. Uvertura la *Versuri* denotă, în același timp, izbitoare similitudini cu Blaga:

De m-aș fi născut, Naturo, după voia mea,
pe măsura visurilor mele fără hotare,
aș crește poate peste timp
ca peste-abis un brad de-a pururi verde.

Ca munții de puternic, aș trăi cât ei !...
N-aș mai vedea:
în dosul zâmbetului: rânjetul,
în dosul cărnii fragede: scheletul.
și-n dosul biruinței omului: zădărnicia...

Impulsul ieșirii din limită diferă totuși, ca finalitate ontologică, de limbajul lui Blaga din *Dați-mi un trup voi munților* ori din *Dar munții unde-s?* Altul e mirajul ascensional, privirile lui Cotruș *(Către cer, Piscul)* urmărind mai degrabă grandoarea, prometeismul, exteriorizarea eroică; întrebările lui, deloc dubitative, sunt ale unui personaj esențialmente afirmativ, cu genunchi de „oțel" —, ins de excepție, destinat unor uimitoare *gesta*, hotărât să înlăture „glodul", să opună ezitantului *poate* imperativul *trebuie*. Un drum, o „cărăruie" cu „troscoțel" și „nalbe", un „tren negru" gonind pe „șesul nesfârșit al gândului" orientează, aparent, spre contemplație; programul etic al poetului reclamă însă verbul ofensiv, franc-provocator, strigătul în crescendo, apt să spargă „veacuri de zid". Câtă vreme *Copacul* (întocmai invocat într-un sonet barbian) vrea să atingă cerul, omului-om, bătut de „toate ploile", mușcat de „toate vânturile", îi stă bine sfidarea, cutezanța: „Piciorul meu a încercat să-și urce glodul gliei pământești / Pe Himalaia celor mai înalte îndrăzneli..." *(Tinerețe)*. Identificăm aici o tipică idee-temă, dezvoltată în modulații diverse: „O, munte,

tu biserica, moșia, casa mea, / «Zzárie-cerul» meu (...) / Pe culmea ta-n nemărginire mă dezmărginesc..." *(Spre culmi)*. Și în același spirit: „Sătul de ale șesurilor bucurii mărunte, / Când urc pe munții lor, mă simt un munte..." *(În robia lor)*. Ori: „Eu m-am născut să mă dărui / Oricând și orișicui" *(Mă știu)*. Sau — acest mândru îndemn: „Mută munții uriași din calea zărilor, — / De poți !..."

Ceea ce într-o litanie-confesiune pare un pact cu înconjurimea, nu exclude mirajul necunoscutului, evaziunea, aventura în altunde: „Sunt frate cu bradul, cu firul de nalbă, / Biserică tristă, biserică albă... // Pământul acesta de viață-i mă leagă, / Biserică veche, biserică dragă... // Dar grele neliniști pe-aici mă frământă, / Biserică sfântă... / Și căile mele se pierd sub furtună, / Biserică mută, biserică bună..." O parafrază pe tema eminesciană *Dintre sute de catarge* este piesa *O, plecările, plecările*, în care enigma, halourile timpului și spațiului, reverberațiile metafizice de asemenea, inclusiv tentația necunoscutului, sunt puse în partitură curat simbolistică, subliniat muzicală. Totul într-o diafană fumigație de alb; totul într-un timp mental indeterminat, într-o legănare procesională de *perpetuum mobile*, totul sfârșind în lumini de ficțiune într-o supraordine care nu se întemeiază:

O, plecările, plecările, plecările
din toate porturile și din toate gările,
pe toate mările, spre toate depărtările,
spre toate țintele și așteptările,
spre marginile lumilor și ale gândului,
spre marginile sufletului meu — flămândului !...

Ieie-și, încotro le place, zborurile
ca un stol neobosit de paseri albe dorurile...

Accente silabice pe antepenultimă (modelul Eminescu) punctează discursul, inculcându-i vădit solemnitate, făcându-l memorabil. Și iată, într-o figurație cvasi-mitică, *Bivolii*, patrupede impietrite în „sclipitor noroi", „monștri-aduși din lumea cealaltă". În placida privire a *Boului*, un Carducci sentimental descoperea duioșie; privirea bivolilor cotrușieni, absentă, respiră o imensă mâhnire:

Și-n ochii lor adânci, neghiobi,
se oglindesc aprinse zări de-amiezi caniculare,
tristeți și-ntunecimi fără hotare...

Alte câteva plachete — *Mâine, Printre oameni în mers* și *Minerii* (între 1928—1937) — probează că, salutând cu Whitman *Firul de iarbă*, trimițându-și „gândul departe", întrezărind Reșițe noi cu coșuri pân-la cer", locomotive „cum n-au mai fost pe pământ / pentru graba aspră a puterniciei românești", poetul nu era străin de tendințele prospective ale avangardei europene. Profet cu „vrere dârză", îl animă proiecte enorme, vizând : „lăcașuri sfinte ale mușchilor și ale creierului : / Romele, / Parisurile, / New Yorkurile / izbânzilor românești de mâine !..." Verbul lui se vrea declanșator de energii, exhortativ, oracular ; prin infuzie de forțe proaspete, „sili-vom grâul românesc să crească, / înalt și plin" *(Aicea suntem !...)*. Despărțirea de spațiul natal (Hășag-Sibiu), de Blajul erudit *(Orașul copilăriei)* — „somnoros", „frumos, fantastic și nepriceput" — se face fără regretele lui Goga și Blaga, mitologia de acum a lui Cotruș tinzând spre aeroplan și uzine (titlul *În fabrică* se repetă) ; pașii i se împart, așadar, între realități contrastante : „În urmă-mi : casa părintească, / grămadă de bârne, de mușchi și de iarbă... / în fața ei : biserica și făuriștea celor doi țigani... / parc-ar fi de mii de ani, / abia îmi mai aduc aminte... // Mâna pe volan ! / Nainte ! — ne cheamă amiaza nebună, fierbinte..." Timpul se cerea trăit în tumult, răscolit, devansat — *În goană* ; omul veacului, „mecanic dârz, halucinat", să fugă pe „năprasnica locomotivă a dorurilor fără de hotare, / pentru ținte, cine știe unde, dincolo de zare". Toate în juru-i freamătă, în cetăți vuiesc mașini uriașe ; înfierbântat, *Faurul*, un Hefaistos modern, modelează fierul rebel, însă : „orice, s-ar schimba în lume, -n țară (...) / peste gloanțe, peste regi, / peste datini, peste legi, / peste azi, peste mâne, veșnic va rămâne — / omul ce ară !..." *(Casă de țară)*. Până și Mureșul, „domolul", curge pe flăcări, iar vântul lovește cu „baterii de foc", încât ogorul arde ; firește, poetul însuși e „trup în flăcări" ori „aripă de foc" !

Pentru temerarul Cotruș, jubilând *Subt fulgere*, „tot mai sus, tot mai repede", munții sunt prea mici, de unde mirajul urcușului „furtunatic" în zenit, la modul expresionistic : „Aeroplan amețitor / vreau să zbor / biruitor / condor, / nemărginirea s-o măsor..." *(Aeroplan)*. Italianul Marinetti era pe aproape. Pe de altă parte, purtătorul de fulgere tradusese din expresioniștii cehi, putând fi influențat și de cei germani, de tipul Klemm sau Becher, crede Ov. S. Crohmălniceanu *(Literatura română și expresionismul*, 1971, p. 96).

Șederea „pe loc e boală..." *(Ciocan să-ți fie vrerea !...)*, dar până la fascinantul „ÎNAINTE" acționează brutal „legea de fier", cotidiană ; *În munți* „mușcă" sărăcia, în palate, ca la Emil Isac, huzuresc „grofițe albe", „grofi semeți, sătui" ; neliniștită, umbra lui Horea crește progresiv, premonitoriu ; un simbolic *Ion* (titlu de câteva ori repetat), „țăran pietros, cu pași voinici", e robul dar și uriașul : „Ioane, ești unul, / poți fi milioane..." Un îngândurat *Pătru Opincă* înjură și plătește „brușul" de pită cu „sânge și belșug" ; siluete similare, un *Ion Codru*, căruia muntele îi este „vatră" și „perină", un *Ion Roată*, „unul din pietroasa, aspra gloată", un *Todor Săcure*, pe care „toți vreau să-l suduie, toți vreau să-l fure", alții ca aceștia compun o tipologie neînduplecată, la antipodul festivismului sămănătorist, în dezacord, totodată, cu spiritul de la *Gândirea*, unde colabora poetul. La rândul lor *Minerii*, mânuind „mii de grele târnăcoape", se desenează în linii grave, încordate. În esență, minerul cu „uitătura de cărbune", minerul „sobol", minerul „nălucă", damnatul care „sapă", e „junele gigant", omul „luminos și colosal, cu suflet multitudinar". Ceva din grafica expresionistă a unor Georg Grosz și Frans Masereel, vibrații din *Țara de piatră* a lui Geo Bogza reactivează în rostirea lui Cotruș, el eșuând însă nu o dată în redudanță, în clișee și poncife. Fie în latura monumentalizantă, fie în cea polemică, violent antiburgheză, notații aparținând registrului vânjos, utilizat intens, sfârșesc în manierism și imoderație. Moralistul, „ardelean rebel" care de unul singur vrea „să ridice Sarmisegetuza", tună împotriva Capitalei „destrăbălate, clocotitoare, despotice", amenință, blestemă și osândește : „București, Fanarul s-a mutat la București !..." Identitatea și-o relevă Cotruș, aliaj de „dârzenie, foc, strădanie" *(Transilvaniei)*, în trăsături reluate, mereu aceleași, postulând existența ca dinamism. Zicându-și „ostaș-rapsod", rămânând la discursul „colțuros" și „crud", trăindu-și destinul ca act și divulgându-și „voința de putere : să fiu cel dintâi !..., dezinteresul pentru detalii sare în ochi.

Pe răzvrătitul *Horea* (văzut bineînțeles ca personaj congener) îl invocase de câteva ori înainte de placheta cu acest titlu (1935), operă de rezistență, grație căreia Cotruș nu poate lipsi din antologii. Profilat în dimensiuni mitice, noul Horia (ca precedent, cel eminescian : „Horia pe-un munte falnic stă călare...") a intrat în fondul activ al poeziei noastre, unii citând primele versuri ca și cum s-ar vorbi de *Luceafărul* :

de jos
te-ai ridicat drept, pietros, viforos,
pentru morți,
pentru cei săraci și goi, pentru toți...
și-ai despicat în două istoria, —
țăran de cremene
cum n-a fost altul să-ți semene,
Horia !...

Viguroase linii finale vehiculează, în fapt, un simbol, fraza având un aer encomiastic vaticinar : „uriaș domn / pe-al adâncurilor noastre sfâșiat somn, / pe-al răzmerițelor roșu praznic, — / mai roși-vei oare vreodat', năprasnic, / acestui neam — viața și istoria, — / tu, / munte / al vrerilor noastre celor mai crunte, / Horia ? !..." Practic, fericita sinteză a metaforelor sensibilizatoare asigură aici unicatul. Nu atât portretul în sine preocupă, cât proporțiile de excepție, rezonanțele istorice și etice, fenomenul Horia în perspective plurivoce ; ritmuri zvâcnind scurt, efecte fono-prozodice, parabolă și dinamică modernă fac corp comun : „În pământ, în piatră, -n văzduh / trăiește pe-aici războinicu-i duh..." Câte o formulă eliptică rezumativă merge la esențe, inima lui Horia fiind „împărătească stemă a Ardealului, / singură, / una, / pe totdeanna.." Horia în „cămașe-nsângerată", Horia statuie de piatră, Horia pedepsind „mișelnici tâlhari", un Horia innumerabil, „însutit" și „înmiit", multiplicat în suflete de iobagi, un Horia biruind pe Iosif-împăratului, iată reliefuri complementare, chipuri de sugestiv poliptic narativ. Din tot ce s-a scris despre nemuritorul transilvan, nimic nu egalează poemul lui Cotruș !

Cu exact aceeași instrumentație verbală, nu și cu rezultate similare, nereușind să focalizeze efectele parțiale, e construit un alt poem-omagiu : *Eminescu... ;* de reținut doar torentul de metafore hiperbolizante în cadențe de acatist, autorul *Luceafărului* fiind : „faur de poduri de aur / peste furtuni, peste-ntuneric" ; un „drept, neprihănit voievod" ; „crai / pe-un împărătesc și furtunatic grai" ; „steag al timpului vânt" ; un „nou Adam" și un „Dante valah". Cumulul de personificări simbolice atinge delirul, Eminescu devenind : „Crai-Duh, / aripă vie / peste glie" ; „nou, vajnic Împărat Traian" ; emblemă perenă „peste viață ; peste moarte, / el singur, / cu adevărat : / Împărat..." Cotruș e cel dintâi care a vorbit de un Eminescu-„Ceahlău" : „Tot sufletul neamului / cu-adâncul adâncului, / cu freamătul codrului (...) / Iată-l viu cum altul nu-i / înmiit peste măsură / în lunatica-i făptură / sub ceahlăul frunții

lui..." Exteriorități, toate acestea gândite ca repere de delimitare a celui evocat, nu parvin să exprime, din păcate, dimensiunea creatoare a geniului.

La prima vedere, discursul dezlănțuit al lui Cotruș, apropiat oratoriei de tribună, debitor tehnicilor explozive de forum, are aparența oralității, deși, practic, totul este *elaborat,* construit la modul *scriptic.* Cuvântătorul (constata Vladimir Streinu) cultivă „modul prozei, modul discursiv și enumărător", poemele lui sugerând comparația cu „niște coarde de violoncel, de bună calitate, întinse pe o vioară..." *(Pagini de critică literară,* II, 1968, p. 74, 76). În esență, efectele se obțin programatic, prin repetiții verbale, în special substantivale ori adjectivale, mai totdeauna în serii triale, scenariile bazându-se pe suprapuneri de tonuri înalte, din același registru semantic. Titanismul, tendința inepuizabil-augumentativă, fervoarea structurală (aceasta : „neastâmpăr iscoditor") relevă un voluntarism perpetuu, lipsit de orice trufie, vizând cauze umanitare, dar și acțiuni gratuite ; „fiu vitreg" al timpului său, asociat „robilor" în cătușe, dar, în ce-l privește, „lacom de arșițe, aspru, neînfrânt", Cotruș se și vede aprinzând stelele *(Iată-mă),* călăuz și provocator de evenimente : „Să deschidem orizonturi noi, / să deschidem pofte noi de lupte noi, / să dăruim vulcanici și astrali eroi..." *(Urmele mele se pierd).* Perorând în numele maselor, bazat însă pe o mitologie proprie, masca lui de combatant se particularizează imediat, căci există o distinctă linie-Cotruș, absolut originală, inimitabilă. Texte ca *Noaptea s-a oprit la fereastră* ilustrează, dincolo de accentele pasionale, exclusiviste, nu puține, un program făcând legătura între național și universal :

Am înfrățit apusul cu răsăritul
și miazăziua cu miazănoaptea :
francezul odihnește lângă neamț,
parcă Rinul n-ar fi curs între ei niciodată...
slavul, ungurul, românul uită
care-a fost sluga și care stăpânul ;
uită c-au sângerat și s-au sfâșiat întreolaltă.

Între ei mă simt și mai adânc al neamului din care sunt
și totuși, frate bun cu ei și cetățean al lumii-ntregi...

Polivalent și contradictoriu, nici o formulă totalizantă nu-l cuprinde. Dovadă, această confesiune în genul unui Arghezi transilvan :

N-am fost ca orișicare altul ;
m-a vrăjit prăpastia, m-a-nnebunit înaltul (...)
am fost și tigru, am fost și miel,
am fost și aluat, am fost și oțel (...)
am știut să tac, am știut să țip,
am fost și munte și fir de nisip,
am vrut drumurile lumii toate,
am râvnit prea dârz ce nu se poate (...)

Mă-mparte noroiul și-naltul...
de ce n-am fost, Doamne, ca oricare altul ?...
(N-am fost ca orișicare altul)

Cu mai mult patos social-istoric decât Coșbuc și Goga, de un energetism whitmanian spectaculos, foarte prizat în epocă, rapsod modern și novator al sintaxei poetice, ceva din Cotruș pare să fi însoțit răsucirile interioare ale lui Blaga, dar și unele sunete de final arghezian. *Pătru al Catrincii* în viziunea lui Arghezi e din aceeași plămadă cu *Pătru Opincă* —, „țăran fără țarină, / plugar fără plug", în care creștea „răzmerița". După al doilea război mondial, rămas până în 1957 la Madrid (unde fusese consilier de legație), ulterior pribeglind peste Ocean, exilatul — autor al volumelor *Poemas* (1950), *Drumuri în furtuni* (1951) și *Între Volga și Missisipi* (1956) — nu s-a mai regăsit. Îi lipsea orizontul natal, fundamentalul său punct de sprijin.

MOBILITATE ȘI PATETISM : MIRON RADU PARASCHIVESCU

Deși figurând în publicații de frondă și autor a *16 desene și picturi suprarealiste* — acestea expuse în 1933 într-o galerie din București —, deși inclus în antologiile avangardei literare românești, Miron Radu Paraschivescu se distanțează de ceea ce, *expressis verbis*, putea deveni „dans pe funie". Dadaismului îi impută el „fragilitatea creației", spectaculosul intempestiv în raport cu „catastrofa absenței pâinii de toate zilele"; suprarealismul, în poezie ca și în pictură, redus la „o revoltă interioară" *(Unu*, 1932, nr. 48), se sustrăgea „dinamicii vieții sociale", de unde apropierea poetului, plin de „lavă vulcanică", de publicații de stânga *(Cuvântul liber, Era nouă, Reporter, Azi* și altele), cu deschidere spre politic. Aventura, înțeleasă doar ca non-conformism spiritual, era repudiată, limbajul său de circulație curentă voindu-se adecvat momentului, cotidianului în totul. Nimic sofisticat la ferventul debutant, nu scutit de complexe și antinomii, dar refuzându-și îndoielile, ridicându-se programatic de la autobiografie la conștiința umanului în genere, pledând pentru existența ca act. În *Primele* (texte 1926 — 1932), dedicate, la retipărire, „scumpilor prieteni de la revista *Unu*" — unde apăruseră inițial —, se desena un convulsiv, un nestăpânit, un insurgent („desigur că un demon sălășluiește-n mine"), mutânduși brusc privirea de la Verlaine la Whitman, pentru a deveni un *reporter al timpului*. Treptat, dicțiunea izbitor-banală, din *Întoarcerea fiului* bunăoară, capătă nerv *(Întuneric, Ultima erezie)*, anunțând limbajul revendicativ-incendiar al *Declarației patetice* (1934 — 1948), aceasta un „document de viață", un „act de conștiință cu putere de legământ".

Lui Whitman, de repetate ori citat, i se suprapune propriu-i temperament „incomod"; pe Maiakovski, va preciza mai târziu răzvrătitul, „de-atâtea ori l-am premers fără s-o știu..." Și iată-l în consens cu Whitman, afirmând că „un adevărat poem nu se poate scrie decât în aer liber"; mai crede, „odată cu Isus Cristos, / că un adevărat poem se scrie numai în aer liber și în pielea goală /

ca atunci când te naști, te botezi, te răstignești și înviezi din morți...“ *(Decadenților)* —, dând curs adică unei purități absolute. Enumerații în serii ample, paradoxe alternând cu interogații retorice, relatări fruste constituie principala modalitate a unei expresivități de tip oral, vădit expozitiv; poetul nu ar fi decât un mediator, un exponent, un porta-voce: „Cuvintele nu sunt mai mult ale mele decât ale voastre“ *(Prefață)*. Iubitei din *Vita nuova* (titlu dantesc) i se fac *declarații* despre „tristul peisaj lunar al singurătății“ și, ca remediu: „am să-ți povestesc, iubita mea, despre oameni...“ Între noțiuni ca *declarație* și *narațiune* se poate pune semnul egalității; finalmente însă, tonul paternalist, prelung-grandilocvent, eșuează într-un teatralism jenant, devenit manieră: „Eu sunt cântăreț și om serios...“ Sau: „Eu și ai mei nu cântăm ca să ne amuzăm“ *(Bună ziua!)*. Sau, în același spirit: „Vin acum în fața voastră, oameni (...) / Am deprins pentru voi legile retoricii, aspre și savante, / ca să vă inflăcărez și să vă aprind, / ca să vă ridic pe înalte vârfuri de munte...“ *(Calea virgină)*. Cutare poem e în același timp o tentativă de panoramare, de spectacol cinematografic tipic, în care lucrurile, *arătate direct* în raporturile lor grave, sugerează incompatibilități, neliniști, frământări de tot felul. Cineastul sarcastic din *Bună ziua!*, procedând astfel, se comportă ca un documentarist, ca un observator din categoria Geo Bogza, vorbind cu oamenii (cum zice în alt poem) pretutindeni, „în tramvaie, în trenuri, pe drumuri“, mereu preocupat, exprimându-se în stil de comunicat oficial:

Bună ziua!
E singurul lucru pe care am să-l repet într-una,
apoi am să vorbesc de ziua cea bună
când mă întâlnesc cu voi,
când vorbim despre viață și luptă,
despre înfrângeri și biruințe,
despre bucurii și nădejdi,
despre iubire, moarte și prietenie (...)

Da, orice s-ar întâmpla, ziua e bună:
o mamă a murit de foame, un submarin a mai scufundat șase vapoa[illegible];
patruzeci de mii de copii francezi au fost înmormântați în
urma tragicelor evenimente din cursul anului 1940;
un oraș a fost incendiat de bombe de tip atomic...

Vocea solistului (în *Cântecul apelor mari* și în alte poeme) se vrea limpede, energică, aprinsă, intransigentă, cuvintele să formeze

râuri „de neoprit“; alegoriile însele, și ele transparente, vizează devenirea continuă, de unde frecvența verbelor de mișcare; concomitent, de remarcat o *Ars poetica* pe măsură, blamând pe culegătorii de „bijuterii ciobite“, „maimuțoi, marțafoi și papagali“, „dezertori“ evocând nostalgic „livezile copilăriei“ și „cocorii toamnei“... Nici o scuză pentru „barzii străvechi și pompieri“, când agitat, îmbulzit, prezentul arde. Declarat ori nu, protestatarul Miron Radu Paraschivescu privește simpatic spre Paul Eluard și Robert Desnos, spre europenii Rezistenței.

Din reziduuri verbale multiple, cumulând sugestii cromatice definitorii, accente de folclor suburban, reminiscențe postromantice și tremolouri de „inimă albastră“, aveau să rezulte inspiratele *Cântice țigănești*, destinate să-i asigure poetului o notorietate durabilă. Un erotism exasperat, neîngrădit, alternând cu o vagă tristețe, sentimentalism de romanță și o tulbure violență, melancolie și vagă nepăsare se interferează multiform, configurând un mic univers rudimentar aparent lânced, particularizat prin protagoniști bântuiți de năluci, consumându-se inutil, arzând în clipă. Se reia mereu afirmația că la originea *cânticelor* stă, ca model, celebrul *Romancero gitano* (1924 — 1927) al lui Federico Garcia Lorca. Senzualitatea învăluitoare, ambiguitățile, vivacitatea, tumultul, frapante în textele poetului andaluz, au fost motive de atracție, dar la Miron Radu Paraschivescu acestea fac corp comun cu „balcanismul“, fenomen nu mai puțin elocvent, nici vorbă specific unor medii periferice bucureștene. Un *Cântic* precum *Nevasta mincinoasă*, deși inspirat de o lectură din Garcia Lorca *(La casada infiel)*, amintește ca reacție ironică de Anton Pann, dar și de Caragiale din *O Kir Ianulea*. În momente de gelozie extremă, sfârșind în câte *O dramă*, femeile recurg, ca în *D'ale carnavalului*, la *vitrion*, rivalele fiind desfigurate în văzul tuturor, pe stradă ori la „berărie“. Câte o formulă șocantă traducând la modul vulgar admirația — „Să spuie care-o cunoaște / cum era de dată-n Paște!“ —, merge pe urmele lui Mateiu I. Caragiale, al cărui Gore Pirgu era și el „dat în paște...“ De la elegia erotică din *Romanță*, cu subțiri ecouri eminesciene, cu dezolați suspinători pe uliți, în „pâcla serii“, până la pitorescul *Blestem de dragoste* în spiritul lui Arghezi, registrul liric uzează de toate cheile, patetismul cedând subit în fața cuvântului gros, insolent, a trivialităților rostite cu dezinvoltură: „Să rămâi sfrijit ca paiul, / urle-ți ghiersul ca buhaiul... // Cânte-ți popa din Scriptură, / să-ți văz dafinul pe gură!“.

Considerațiile despre stingere, din *Tristă e viața de mort*, deși în descendența unui cântec lăutăresc, atestă (și în structura strofelor) unele atingeri cu baladele lui Villon, afinități identificabile în amestecul de tristețe, de sentimentalism și zeflemea. În fond, originalitatea celor mai multe *cântice* provine din tranzițiile neașteptate, spontane, de la o gamă la alta, punctând un psihism singular, un straniu amalgam de pasionalitate, de resemnare și utopie. Amorul, carnalul dezlănțuit, lamentația, toanele, dezolarea și celelalte cad în caricatură și parodie; fluctuațiile perpetue de la candoare la vehemență, gingășiile și obscenitatea — captează prin neprevăzut: o continuă mobilitate le împiedică sistematic să încline ferm, fie spre euforie, fie spre tragicul pur. Supărarea dintr-un *Cântec de dor și of* (iarăși în manieră lăutărească) irumpe în exclamații, ori în detalii cu substrat fiziologic "

O să cânt ca un nătâng
doar de boală — să nu plâng!

Că era gagica neichii
să-i săruți poala scurteichii,
cu buze de micșunele,
mușcar-ar neica din ele.

Și ca să mă bage-n streche
punea și-un mac la ureche.

De-atuncea mi s-a tot dus
și eu am rămas mofluz,

singurel, să bat din buză,
vascrisu' ei de farfuză!...

Între mizerie multiplă și inconștiență, câteodată e loc pentru o reverie lipsită de complicații; erotica devine atunci, ca într-un *Cântic de paj*, pretext de fabulație și legendă. Statornicia fiind incompatibilă cu nevoia de peregrinare, o „oacheșă fecioară", ajunsă castelană, abandonează luxul pentru a urma, pe drum de „neguri pline", pe ai ei. Amintitul *cântic*, reunind elemente de scenariu eminescian, reminiscențe din romanțe, și locuri comune din texte de operetă, e un colaj, un mod de intertextualizare pe motive de *„of"* erotic. Vorbele pajului, devenite efuziuni, sună în maniera Eminescu: „— Copila mea ca din povești, / (I-a spus mai mult în șoaptă) / În visul meu mai mândră ești / Ca îngerul în

noapte... / / Frumoasa mea, cum te zării / Mi-ai fost atât de dragă, / Ferice-aș fi, de-ai vrea să-mi fii / *Stăpână viața-ntreagă...*"

Nu e cazul să decupăm vocabule de mahala ori expresii argotice; funcția lor interesează contextual, unele în conjuncție cu altele, în măsură în care, transgresând în estetic, ele delimitează un spațiu uman cu identitate distinctă. Dincolo de pragul material al lucrurilor, lectorul sesizează o inefabilă candoare, un aer complice, o stare străvezie în care „personaje" și „narator" par a utiliza același limbaj; adevărul însă e că limbajul naratorului e de regulă „făcut", elaborat, cu pigmenți de negăsit în discursul *romancero*-ului lorqian. Deși nu *tălmăcește* cutare episod, nici nu comentează în vreun fel, se vede bine că Miron Radu Paraschivescu participă afectiv. O trăsătură de pensulă naivă, un termen hipocoristic, un cuvânt scăpat din condei, o metaforă hazlie declanșează brusc zâmbetul complezent: „Da' eram noi amândoi, / *bibilică-bibiloi*, / când ardea soarele-n toi, / parcă dase boala-n noi" *(Amor)*. Acesta e un limbaj emoțional în portativ primitiv, ușor oftat, adecvat scenariului; — un stil percutant, definind cu minimum de mijloace criza erotică! Episodul de dragoste cu *nevasta mincinoasă* se desfășoară în *noaptea de tăciune*: „și s-auzea prin vâlcele / cum *urlă câinii la stele*". Rochia femeii strălucea *„de să bagi cuțitu-n ea"*. Ochii unui bărbat erau „vineți *ca de fum...*"
Referințe de acest gen ilustrează la modul colocvial nu atât par-
ticularități de cadru, cât adeziunea la un timp mitic sui-generis!...
Magnetismul frumosului feminin dă impuls freneziei, fiziologicu-
lui inflamabil, sângelui clocotitor; reacțiile pasionale, dure, fără
veste, nu cunosc reticențe, nici probleme. Dacă expresii ca „amu-
reaza mea", „îndelicat", „se gimbea" sunt simple deformări lexi-
cale, proveniența altora e curat țigănească — *abulit, șucar, can-
driu, muclit*; introduse în conotații mozaicate, ele contribuie la
schițarea unei ambianțe. O „copilă adorată" fuge „c-un ochela-
rist" —, un „tâlhar, la ochi cu geam"; dar „fante de gagiu", el
dispare cu o alta în chiar noaptea nunții; altul invocă un „par-
desiu de scânduri", un sicriu adică.

Excelente sunt câteva *balade*, compoziții libere în fapt, fruc-
tificând aceleași mijloace ca și antrenantele *Cântice de lume* din
prima secțiune a cărții. Anterior (la Coșbuc, osif), nomadismul fu-
sese motiv de pitoresc și curiozitate; la Miron Radu Paraschives-
cu, deși ludicul pare dominant, fondul grav al unor „cântice" nu
înșală. Un înfumurat *Rică*, apariție oarecum argheziană, „ăl mai
prima barbugiu, / cuțitar, caramangiu", „fante" cu „pas de boier"
și cântăreț „din gură", e înjunghiat de „un țigan mai mărunțel".

Agitația, scenele de grup, „văicăreala mare-n stradă", participarea femeilor țipând, sugerează o atmosferă convulsivă, în contrast cu silita stăpânire de sine a „fantelui" spintecat: „Ce-o să mor dintr-un cuțit? / Pân' vin ăi de la Salvare, / mai poci să trag o țigare!..." Drama lui Rică e o *Mioriță* din „țigănie", calamitate căzută în deriziune:

Craii toți, de bucurie,
se făceau că îl îmbie:
Spune, bă, tot te mai doare?
El tăcea cu ochii-n zare.
„Vrei, Rică, să joci barbutul?"
Dar el tot făcea pe mutul.
Una, cum dădea să-l frece,
a țipat — că era rece.
Și când a sosit Salvarea
Din el mai ardea țigarea...

Și în alte piese anecdota cu nucleu dramatic se dizolvă în grotesc, dacă nu în bufonerie, reluând la modul clamoros-parodic ticurile romanțelor din epocă. Un text în schema baladelor lui G. Topîrceanu, *Hanny*, e povestea unui concubinaj; un pictor ajuns la notorietate („am fost și decorat, / am luat chiar și Premiul de Stat") își repudiază, nu fără remușcări, iubita săracă: „Deși era sub zero grade, / El în genunchi deodată-i cade: / «Mă iartă, Hanny» !..." Ipochimene nu neapărat de *romancero țigănesc*, precum *Terente și Titina*, evoluează ambiguu, între comic și tragic. Dezamăgita *Viana* („Nu-i fată de colonel / mândră ca tine la fel"), aflând că „bărbatul n-o mai vrea", își pierde mințile. Straniul ei dans nocturn, undeva în preajma șatrei (ecou la cel din *Domnișoara Hus* de Ion Barbu), e o formă elementară de defulare. Scenă memorabilă, traducând plastic ritmul jocului fără muzică, doar mimat: „Se cufundă-n noaptea-ntreagă, / albă umbră-n umbra neagră / și se pierde-n depărtare, / umbră mică-n umbră mare. / Frânge-n legănatu-i joc, / subțirelul ei mijloc; / fără cântic, fără strună, / sub încremenita lună, / Viana joacă nebună: / o grădină în furtună..." La un nivel mai jos, un *Cântic de lună*, un *Cântic de fată neagră*, ambele cu sugestii din Garcia Lorca, unele pagini din grupajul *Balade*, ca și parafrazele pe motive folclorice, distonează stilistic în raport cu ansamblul; limbajul încetează de a fi un artefact specific, perfect adecvat mediilor. Și mai e ceva: câte un motto trimite la Anton Pann, la Eminescu și Jean Moréas ori la Mateiu I. Caragiale; — niciodată la Arghezi, acesta recognoscibil totuși, nu numai în *Blestem de dragoste*; arghezienele *Tinca*

și *Rada* au stat, oricum, sub ochii lui Miron Radu Paraschivescu, antiarghezianul neîmpăcat.

După Iacopone da Todi, contemporanul lui Dante — trecând apoi prin ferventul Savonarola —, se citează, în timp, *Laude* de suflu eclesiastic, unele celebre; la începutul veacului actual făcea vâlvă „păgânul" D'Annunzio, cu *Laude ale cerului, ale pământului și ale eroilor*, pe scurt, „laude ale vieții", în care Miron Radu Paraschivescu putea descoperi exaltările unui modern. Denivelările calitative din ale sale, *Laude și alte poeme* îndreptățesc să se vorbească de o anumită rutină, deși poetul investise aici „nesfârșite munci" *(Dedicație)*, aspirând să cânte „ce-i firesc", cum și motivează el în *Prefață*. Câte un epigraf trimite spre Horațiu, spre Bolintineanu și Coșbuc, la Mateiu I. Caragiale și Magda Isanos, dar și la Whitman ori la Stefan George; câte un vers se oprește la martiriul lui Horea, ori la Tudor — „polcovnic de Vladimir, / Cu mustața vrabie / Și la brâu cu sabie —, la Bălcescu și alții. Câteva *laude*, în totul remarcabile — *Laudă tomatei*, *Mărul*, *Lăutarul* (Lui George Enescu) —, balansează între zâmbet indecis și efuziune; alte texte dau curs reveriei, contemplării, melancoliei trecerii *(Aere Perennius, Zăpezi, Metempsihoză)* ori parabolei lirice gen Panait Cerna *(Pârâul și marea, Unei flori)*. Față cu singurătatea existențială care impresoară, intervine, vag consolatoare, fascinația feminității, motiv de rafinate poeme-meditații, între acestea *Portretul unei adolescente*, *Stanțe de dragoste* ori *Suvenir*. Precum la Blaga, omologia iubire-lumină, bunăoară în *Ca printre mari prăpăstii*, stă la originea transgresării în sublim; motiv de remarcabilă figurație simbolică:

Ți-a înverzit privirea, iar sulița solară
În părul tău ca-n grâne se schimbă în beteală.

Însă în așteptări, ca printre mari prăpăstii,
Tu știi, lumina mea, că reazim sigur mi-ești
Și toată înălțarea mi-o sprijini printre aștri,
Și orice prăbușire tu știi să mi-o ferești...

Sunt în *Laude* discrete adieri argheziene *(Toamna, Septembrie)*; sunt, de asemenea, piese flagrant facile, în prelungirea *Declarației patetice*, orații, chiar și ghicitori, umpluturi de tot felul, chiar și câte un „mânați, măi, hăi-hăi!"

Laude și dezolări, întrebări, răspunsuri și neliniști multiple se întâlnesc și în *Versul liber* (texte din anii 1931—1964), și în *Tris-*

tele, și în special în *Ultimele* (postume). Oroarea de platitudine (aceeași oroare explicând experimentele anterioare) obligă la găsirea de noi câmpuri gravitaționale, deși : „E mai ușor să privești înapoi decât înainte" —, observa poetul, adresându-se *Decadenților*. În fond, *Versul liber* devine, în integralitatea lui, o demonstrație, o aplicație a principiilor din micro-eseul introductiv *(Majuscule)*, o pledoarie pentru *libertate* dar excluzând excesele. Nici un fel de „răzvrătire împotriva versului clasic", dîmpotrivă, elogiul creației laborioase, aproape în termenii lui Al. Philippide. Prin vers *liber*, Miron Radu Paraschivescu, nu o dată excelent orfevrier, înțelege „în primul rând, *liber de orice vorbărie*" ; tinerilor poeți li se recomandă decis „respectarea cât mai riguroasă a formei fixe", exercițiu formativ indispensabil, modalitate scriptică vizând economia, maxima captare de substanță. Aparenta libertate a versului modern — și ne amintim îndată de *verslibriștii* de pe la 1890, de Jules Laforgue și Gustave Kahn — ar fi coincis cu intenția minoniană de a „nu transcrie decât necesarul". În versul astfel conceput, „actualitatea se realizează nu prin obiectivarea emoției, ca-n cel clasic, ci printr-o maximă personalizare..." Originalitatea, cum trebuie concepută ea ? „Poetul nu spune lucruri ce nu s-au mai spus, dar nou în poezie e sentimentul — pe care el îl încearcă-n descoperirea și formularea lor, care ne și face să-l credem pe cuvânt, ca și cum ar fi descoperit aceste lucruri pentru întâia oară. Actualitatea poeziei va fi așadar în autenticitatea formulării, în restituirea intactă, dar înnobilată de idee a fiorului trăit..." Întocmai limbajul philippidian !

Prin repetarea unor principii ca acestea, autorul *Versului liber* acredita, cu distincție intelectuală, un necesar concept de modernitate, act însoțit de generosul sprijin *practic* acordat debutanților : fără morgă paternalistă, fără ambiția de a deveni „șef de școală..." În fapt, cu toate că privind *înainte*, insurgentul era un propunător de sinteze, un conciliator aproape : „În epoca lui Duke Ellington, a dodecafonismului, a cubismului și a abstracționismului, a scrisului automat, a antiteatrului și antiromanului dar mai cu seamă a dezagregării atomice, versul trebuie supus și el unor legi fizico-chimice, chemate să-i descompună cristalul în infinitezimale spectre solare pe care, de la Homer până la Valéry, izbutise să le echilibreze în translucida și sonora lor vrajă..." Nici vorbă, traducătorul lui Mickiewicz, Rimbaud și Rilke, al lui Federico Garcia Lorca, Robert Desnos și Iannis Ritsos, cunoscător al lui Rafael Alberti și al prozelor lirice sub semnătura Jean Giono, avea o cultură literară de excepție. Alături de argumente pentru

o artă-poetică-program, sunt de citat idei configurând o artă poetică difuză, identificabile bunăoară în *Laude* (poemul *Haos și precizie*, inspirat pare-se de o lectură din Raymond Radiguet), ori în cele *trei mesaje* din *Versul liber*, adresate *Poeților tineri*, pornind de la cunoscutul vers-aforism al lui Blaga : „O boală învinsă ți se pare orice carte..." Îl găsim rostind dezinvolt opinii despre entuziasm și asceză, despre „rutină, poză, clișee, afectare" — acestea, maladii trădând „nesinceritatea față de sine" ; îl vedem împărțindu-se, zbuciumându-se între tentații ludice și „steaua necruțătoare a lucidității". Încântat anterior (1933) de „vârsta de aur și de foc", pe care „numai nebunii, poeții și eroii o duc până la capăt" *(Ora de psihologie)*, un Miron Radu Paraschivescu neliniștit, de pildă cel din *Poemul neîntrerupt al tinereții noastre*, se mistuia sângerând în „neliniștea formei". Considerații suple, de tip aforistic-paradoxal, precum cele din *Poeții* („Ei nu sunt, ci încep să fie / Doar de acolo de unde lucrurile încep să se sfârșească"), ori cele din *Narcis* (I—II), se constituie într-o schiță de autoportret, în desen mironian tipic : „Acest nătâng / privește / la mine / tăcând / / Cu niște ochi / în care / mă oglindește..."

Cunoscutului său dinamism, tensiunii neistovite, răsucirilor spre exterior li se suprapune treptat introspecția ; anotimpurile devin referenți, forme de *rappel*, oglinzi vibratorii ale vârstelor (un eșantion : *Cinci poeme ale omului cu mască)* —, cicluri inițiind în problema identității, suscitând „întrebări, întrebări", ori invitând la reflecții ontologice :

Fiecare din noi suntem frați
chiar dacă voi nu sunteți mascați.
Eu sunt omul cu Mască
așa cum aș putea să fiu
mândru, bălan și cilibiu
sau Isus Cristos răstignitul,
înviatul și înălțatul...

Limbajul retoric-gnomic, cvasi sapiențial, bunăoară în *Drumul din pădure*, ia în alte pagini un aer colocvial, cu totul degajat ; prin extrapolare, experiența proprie, rememorată ocazional se vrea general valabilă : „E un lucru exeraordinar să ai o mamă, odată ; / Fiindcă n-o poți iubi cu adevărat decât când n-o mai ai ; / spun eu care n-o mai am !" *(Sunt uneori pe pământ)*. Definiții suple cum sunt cele din *Poeții*, se sprijină pe sclipiri : „Ei poeții sunt tăcerea care creează sunetele, / Mișcarea prin care durata se

măsoară..." Procedeul se repetă în *Un drum în deșert*, acesta, până la un punct, test de virtuozitate în materie de variațiuni pe aceeași temă; urmează câteva zeci de definiții: „Un drum în deșert e un drum infinit..." „Un drum în deșert e singurul drum în afara noastră..." E drept, rostirea nu lipsită de încărcătură barocă, bazată pe contrasensuri și hiperbolă, cade pe alocarea în banal. Procesul de substanțializare se relaxează.

Fie în frecventele inscripții, mici bijuterii verbale de tipul *Alfabetizare*, *Fidelitate*, *Crapă de ziuă*, ori în unele medalioane *(Grădinarul*, *Tâmplarul)*, fie în meditații despre moarte și iubire *(În memoriam*, *Durata*, *Vârstele tăcerii*, *Casa memorială*, *Dogoarea)*, texte perfect rotunjite, dar în special în poeme ample, ca *Dispariția soarelui* ori *Balada păgubașilor* — cu interludii în proză —, se relevă un poet în plinătatea mijloacelor sale. Patosul, acum decantat, reflexivitatea, acum în registru calm, caracterizează, practic, un poet al umanului, care, neîncetând să polemizeze cu absurdul, poate fi văzut ca ziditor; nu foarte solicitat de materie, de organicul mineral și vegetal, iată-l invocând emblematic pădurea, munții, stelele, încredințat că: „Lucrurile-și vorbesc / și ne-aud. / Și câteodată greșesc..." *(Fularul)*. Sub impulsul celor vechi, poemele din *Tristele* duc de la Parthenon la spațiul de spital modern, de la o sculptură de Rodin la un recital muzical: „Voi știți prea bine că sunt o vioară, / Prieteni, care cântă să nu moară..." Intră din nou în acțiune rigorile prozodiei clasice.

Își va fi încheiat Miron Radu Paraschivescu proiectele? În 1953 (iulie), el îi dezvăluia lui Sadoveanu intenția unui „roman în versuri, ceva de proporțiile, măcar cantitative, ale lui *Pan Tadeusz*" de Adam Mickiewicz. Proiect nerealizat... Complexele persistă. Nu poate accede în intimitatea poetului, cineva care ignoră confesiunile sale din *Journal d'un cobaye*, apariție postumă îngrijită de Virgil Ierunca. Teribila deziluzie politică a poetului, sfârșind în abjurare, reitera experiența lui André Gide, a lui Panait Istrati și Albert Camus, a altora.

MELANCOLIE ȘI FEBRE: EMIL BOTTA

La taciturnul Emil Botta, emițând despre sine păreri subliniat minimalizatoare, cineva ar putea presupune o singulară ostentație negativă, o indiferență la limita autoflagelării; în realitate, poetul — în linie maternă nepot de „pirat corsican" — nu e un cinic, ci un moralist amar, un lucid torturat de omniprezența imperfecțiunii, practicând disprețul pentru bunurile materiale (precedente similare la Kierkegaard, ori la Eminescu), cultivând în același timp, cu o candoare franciscană, lepădarea de sine: „Vedeți-mă: un bufon, în aura mediocrității, mimând sublimul..." Că modul său spiritual de a exista e paradoxul, nu e o excepție. Ni-l putem reprezenta bunăoară într-un duo cu Emil Cioran, asemenea căruia el cultivă nu filozofia ci filozofarea —, o specie de filozofie lirică: „Scriu din exasperare, din dezgust, din consternare, scriu atunci când mă devorează jertfa de a fi teribil de singur. Clipele mele de chietudine, de *bien-être*, freneziile și fervorile mele (dacă sunt) nu aparțin literaturii. Ei nu-i dedic decât orele negre, orele absurde, acelea în care, de-aș fi sincer cu mine însumi, ar trebui să mă înec. Iată, dar, după falsul meu tratat de logică, scrisul, actul intelectual, egal cu o sinucidere..." Revelații similare (în *Scrieri*, III; 1987, p. 283-300) adaugă tușe noi: „Sunt chinuitul și chinuitorul meu. Eu sunt tirania care mă tiranizează. Nu cunosc exact din ce regn fac parte: mineral, vegetal sau animal". Ori: „Nu am fost o jucărie de fier în mâna destinului. Destinul am fost eu..." Precum Ion Barbu, iată-l, altă dată, îngroșându-și neajunsurile, considerându-se: „rătăcit ca nimeni altul, un biet dezmoștenit. Și mă persecută un gând; ca fierul înroșit mă arde: sunt nevrednic..." Optând pentru o totală impersonalizare, voindu-se un „Oricine", un „Oarecare", el nu-și arogă nici cel mai mic merit. „Nici o gândire nu mă vizitează..." Cât privește dorul — *Un dor fără sațiu* —, care „poate fi și o tragedie", dar și un „fluviu de foc", el implică instalarea în „Cântec"

și prin aceasta în puritățile platoniciene, dar și acces spre *Nebănuitele trepte* invocate de Blaga.

Deși în micro-eseurile lui Emil Botta se întâlnește numele convulsivului Soeren Kierkegaard, tezele acestuia din *Tratatul despre disperare* ori din *Conceptul de neliniște*, intens vehiculate după 1900, nu par să-l țină în loc. În orice caz, nu ideea că la originea păcatului, în accepțiune creștină-protestantă, stă disperarea, putea să-l tenteze. Declarat ori nu, disperarea poetului se înscrie în contextul epocii, iar o retrospecție, fie și sumară, poate fi probantă. În finalul unuia din fulminantele-i *Manifeste*, Tristan Tzara repeta de nu mai puțin de 147 de ori același cuvânt : *urlu !* Starea de exasperare nu era decât un efect al disperării. Era vorba de realități consubstanțiale !... Epoca se cerea trăită în tensiune, în *febră* și *contrasens*, acestea stimulând *Exasperarea creatoare* —, formulă comentată la *unu* (1931, nr. 39) de către Geo Bogza, adversar al „programelor" și „confortabilului". Se invocau trăsnete, cataclisme, îndârjiri și intransigențe, incendii și restaurări ; se aminteau acțiunile „vrăjitorilor și posedaților de diavol din evul mediu", ale celor care de la Goya până la Chagall și ceilalți „au clătint lumea ca niște cutremure..." Geo Bogza detalia astfel : „Nu exasperare împotriva unei lumi, unei țări, unei categorii oarecare, ci expasperare totală, organică. O exasperare cosmică. Exasperarea ca substanță a viețuirei (...) Exasperarea ca un pat de tortură, și scrisul (...) o acțiune în panică..." Mai vechii „halucinați", Jarry, Rimbaud, Lautréamont, sau, în altă ordine, Wilde, Dostoievski, Nietzsche, ori contemporanii Gide, Dessaignes și alții, ar fi fost „cele mai desăvârșite exemple de exasperați". Viitorul era destinat unei exasperări generalizate, universale : „Exasperarea noastră e o exasperare pură. O exasperare împotriva a tot ce există, o exasperare împotriva a tot ce nu există. O exasperare împotriva noastră. O exasperare împotriva exasperării..." Necrezând în propria-i „salvare", Rimbaud a fost un „disperat", conchideau Aragon, Breton, Eluard și alții, într-o scrisoare adresată lui Paul Claudel, adversar al avangardei — document reprodus în *Contimporanul* (1926, nr. 64). Din „cunoaștere și disperare reținută — lămurea manifestul-program al *Integralului* — s-a născut „stilul marilor epoci..."

Fără tangențe de program cu avangarda, fundamental solitar, refractar manifestelor, exasperarea lui Emil Botta, de natură ontologică, metafizică, se învecinează pe unele direcții cu cea a lui Emil Cioran din *Pe culmile disperării*. În rest, tentat de „vedenii", descifrând *Documente asupra melancoliei* ori absorbit de comentarii despre *o viață pierdută*, autorul *Întunecatului april* crede că

Dor și *Neliniște* — „doi rumâni" — sunt „expresii ale sufletului acestui neam..." Nici o exagerare însă în ce privește *Specificul național*, cât timp — aflăm dintr-o glosă din 1931 — „credința sălbatică într-o virtualitate, într-un geniu etnic ascuns prin părțile noastre, e un obstacol pentru renaștere..." În ipostaze alternative, un Emil Botta spectral, abstras, rătăcind în peisaje fără timp, fantastice, se întâlnește cu un *alter ego* patetic, implicat afectiv în istorie, fascinat de cronici („cărțile neamului"), vibrând lângă vechile cărți populare („cărțile cuminteniei și ale nebuniei"), în care se desfășoară „nunta cerului cu pământul..." Negativismul lui Cioran e absolut. Lui Emil Botta îi inspiră totuși încredere *zeii* literaturii naționale : Eminescu, Creangă, Slavici, Macedonski, Caragiale. Trecutul e un tezaur, punct de sprijin perpetuu, motiv de iubire reconfortantă pentru „acel «demult» și acel «odată»" ; printr-o miraculoasă disponibilitate a limbajului, fenomen frizând magia, simpla rostire a cuvântului *trecut* e un mod de a crea „realitatea" lui, de aici obsesia planetarului, imersiunea în lumea alexandrină și în evul-mediu, dar în special memoria ethnosului românesc. Nu e de neglijat apoi, la cineva asaltat de „gânduri-epavă" și având „preștiința haosului", oroarea de anarhie, de babilonie și diform, dimensiuni de care-l salvează „graiul românesc (...), luminatul, nepieritorul arbore..."

Lui G. Călinescu, obsesiile, spaimele, răsucirile etice și nălucirile tragice din *Întunecatul April (1937)* îi păreau drept semne ale neliniștii moderne în genere, reacții vizibile la *dadaiști*, *suprarealiști*, *hermetici*, cu mențiunea însă că Emil Botta are „mari halucinații romantice". Nu fără îndreptățire, s-a vorbit de afinități expresioniste, acestea vădite în violentarea reliefurilor, în notațiile paroxistice, în hipertrofierea datelor traducând limita. Un moment, transgresarea în fantastic *(Lecția de opium, Vizite)*, invocarea lui Thomas de Quincey din *Confessions of an English opium Eater* — larg cunoscut prin traducerea lui Baudelaire — invită în himeric, în tărâmul „aventurilor diafane". Șapte ani mai târziu, în *Pe-o gură de rai*, accentele mitico-folclorice, raportate la condiția universală, comportau în subtext similitudini cu Blaga ; mai concret, romanticul, perseverent căutător de analogii între om și cosmos, gata să confunde propriile amintiri cu amintirile lumii, nu se fixează într-o formulă unică, încât, deși solicitat de miturile Heladei, de medievalități tenebroase ori de miracolul renascentist, el pribegește deopotrivă în pustietățile nordului sau frecventează pe moderniști, într-o balansare continuă de la pate-

tic la sarcasm. Toponime dintr-o amplă geografie radiară (Babilon, Ninive, Pamir, Mările Chinei, Spania, Italia), ecouri din diverse mitologii ori din basme (Selene, Orfeu, Psyche, Thyresias, Marsyas, Ulysse, Nessus, Hecate, Isaia, Adonai, Goliat, Lucifer, Irodiada, Aladin) se înscriu într-o agitată viziune rotitoare. Meditația pe un fond sceptic, anxios, aventura în imaginar, perpetua conștiință a limitelor, acuză un râs straniu, uneori grotesc, aproape de modul anglo-saxon. Despre centrii de interes existențial vorbesc titluri ca *Remember, Docta ignorantia, Soledad, Nirvana, De caelo, Toma Necredinciosul, Vita nuova, Pandaemonium, Thanatos*, ori titluri-efigie precum *Coleridge, Gérard de Nerval, o Noapte din Andersen*, ori de amintire brâncușiană *(Măiastra)*, dar și motto-urile din Shakespeare, Milton, Keats, Giordano Bruno, Swedenborg, Grigore Ureche, Cantemir (acestea în volumele menționate ; — plus altele în celelalte).

Magia primului anotimp face ca perspectiva dispariției, inexorabilă, să pară, prin contrast, mai șocantă, limitând ori adumbrind iluzia (la Eminescu, același April e timp al înfloririi, dar și „rece și cu toane..."). Anticonvenția stimulează tot felul de contraste : așadar, o superbă adolescentă „întunecă mințile" tinerilor *(Nocturnă)* ; în *Guarda e passa* — titlu sugerat de *Infernul* dantesc — crizele de conștiință, fatale, acute, mărite, torturează : „Treci mai departe, treci mai departe, / de April să fugi, nu de Mai, nu de Marte..." Poetul din *Ordin*, un frământat perpetuu, irecuperabil, proiectat în oglinzi amplifiante, nu numai că nu-și reprimă disperarea, dar o generalizează divers ; am spune, cu T. S. Eliot, că drama lui e o „dramă poetică" sintetizatoare, racordând liricul, epicul și dramaticul *(Cele trei voci ale poeziei*, dându-le o vibrație universal umană :

> Și întunecatul April se face mai subjugător,
> acum mă va lua în primire năstrușnicul alai,
> acum îmi va săgeta cu o floare umărul
> și-mi va porunci laconic : stai...

După mai mult de trei decenii, Emil Botta avea să dezvăluie că *Întunecatul April* exprima „în adâncul conștiinței" sale, „voința de lumină, lauda ditirambică a luminii" ; — după încleștarea cu tenebrele", după „martiriu, după treptele și pragurile suferinței", era așteptată ca salvatoare lumina : o biruință *(Micul discurs)*. Simbol întrucâtva antropomorf, sintagma *Întunecatul april* e oglinda tulbure a poetului, tulbure fiindcă ceea ce la nivelul discursiv

pare vădit, la un alt nivel — al structurii de adâncime — se ascunde. Chiar dacă în nostalgiile lui, la nivelul ideii se situează prioritar lumina, la cel al mesajului ea se dovedește cu totul precară, o realitate de plan îndepărtat. Descumpănită de întuneric, „ursita" a fugit *Pe fluviul haos*, și iată-l pe poet singur, „nemernică salcie plângătoare", tatonând în zadar „punctele cardinale..." Mâini întinse, răstignite dincolo de „feerica vale", percep ținuturi reci, vestind sleirea : „O, Islandă, ce ghețar e firida în care mă așteptați, fraților !" *(Leviathan)*. Neașteptat, vocabule la timpul viitor se centrează pe acțiune, pe verbul *a face*. „Ca Saul omorând vrăjitoarele, așa voi ucide melancolia" *(Ca Saul...)*. Purificat, îndărătnic, revigorat prin durere, pelerinul are în vedere o dantescă *Vita nuova* : „Pe temelii de rouă / zidi-voi viața cea nouă. / Din cenușa celui decedat / crească un arbore înfumurat..." Subconștientul e grevat însă de traume felurite, de „noiane de gânduri veștede, arămii, mărunte" ; prin pletele recalcitrantului urlă vântoase, pe buze îi stăruie gust de „cucută" și „pelin", drept care damnatul silabisește rărit, neconsolat, „*cuvântul De-spe-ra-re...*" *(Eres)*. Pe scurt, melci, vulturi, urși, licorni, cerbi, o simbolistică variat biomorfă, „arbori torturați de friguri", îngeri care „au declarat greva fatidică, de șapte ore" introduc într-un univers constrictiv, bezmetic, generator ca la Blaga de aprehensiuni nesfârșite.

Halucinațiile erosului, aberante, se consumă brusc ; așteptărilor acumulate le succede autoînșelarea : „Mă voi întoarce, iubire, în seara din care plecat-am" *(Noapte-minune)*. Rarisim numită expres, iubirea e amăgire („În privirile tale mă bălăcesc"), iar gândul, labil, urmează oarecum schema eminesciană : „Atâta am visat, că nu mai știu / dacă moartea mea e înger sau drac" *(Un cuceritor)*. Peste tot forfotesc duhuri, „legiuni crâncene ale morții", fantome acționând în virtutea unor coduri secrete, permanentizând inchietudinea. Acum e rolul *Întunecatului April*, al *Aprilului nebun* : „El vine pentru a mă tămădui / de febra numită «a trăi»". Între „moartea erudită" a insului descumpănit, ucis în bibliotecă *(Docta ignorantia)*, și știința paserilor, care, năzdrăvane, netulburate, trec „vămile veciei", poetul — făcând profesiune de antiintelectualism — se situează de partea acestora din urmă. Indiferența arborilor din *Apoteoză*, altă mostră de *inconștiență*, alimentează un monolog grotesc, o confesiune de o teatralitate specifică :

> Iată ora metamorfozelor :
> voi îmbrăca minunatele straie.
> Rânjiți, colegii mei, cu dinții voștri albi,
> când copacii mi-or spune : „Majestate !"

Actorului de profesie Emil Botta, remarcabil, se știe, în piese de Shakespeare, Cehov, Caragiale, îi convine să fantazeze liber în prelungirea altora, pornind de la citatul livresc : — un mod de disimulare a Eului propriu. Câte un vers emfatic parodiază, așadar, prin retorica înaltă, solemnitatea unor replici shakespeareene. „Suntem în lumea Trântorilor, a Marilor Leneși" *(Un domn bine)*. Altundeva, *Călătorul spre stânca primejdiei* are afinități cu Al. Philippide : „O, Himera, tremurătoare ți-s buzele / Când îmi spui : Agonie, Sfârșit. / S-au năruit muntele și marea și Stânca Primejdiei..." (De observat substantivele majusculizate, altfel zis cuvintele-personaje, în manieră simbolistă). Note cinice de satanism pigmentează frecvent discursul buf : „fanții" din *Bal* mor lent, „mâncați de molii" ; unui mort, în alt cadru, i se spune la modul kafkian să zâmbească *(Nirvana)*. Martor al întristatului Botta într-un moment de autobiciuire, stă undeva în umbră Arghezi : „Dați-mi apoi o nenorocire și o bucurie / deopotrivă dumnezeiești, sălbatice să fie..." În ediția din 1967, aceleași versuri din *Ciclu* apar în variantă : „— Dați-mi, domnițelor, ștrengărițelor, o bucurie / și o nenorocire, sălbatice să fie..." Sonurile argheziene au dispărut. Autorul de poeme antologice — între ele *Natura și poetul, Moment, Aedificabo et destruam, Schiță pentru infernul meu,* ori cel dintr-un *Portret*, dedicat memoriei tatălui, invocat și în alte volume — își etalează public neîmpăcarea, expunând-o retoric într-un *theatrum mundi*. Tipic e monologul din *Gravitațiuni* :

> Aș vrea să mă cheme Panică, Ură,
> Să-mi cadă viața ca o mură-n gură.
> Aș vrea să mă cheme Bucurie
> sau Banchet, Extaz, Melodie.
> Dar numele meu e Dorință,
> și ca să mi-l schimb e cu neputință.
> Zadarnic, zadarnic încerc,
> numele meu e fermecat cerc...

(La modul figurat, în italiană *botta* e totuna cu zeflemea !).

Senzația de închidere în sine, inclusiv în cercul existențial, comună multora, e o constantă. O regăsim într-o frumoasă apoftegmă, o glosă în ciclul *Vineri*, în care tensiune și resemnare, luciditate și mister sunt referenți : „Enigma noastră / este un inel / de foc. / Și noi / ne strecurăm prin foc, / cinel, cinel" *(Trecut)*.

Imersiunea afectivă în ancestral nu exclude, în *Pe-o gură de rai*, delirul, febra, impaciența, anxietatea modernă. Nu plaiul mioritic, treaptă spre transcendent, prezidează în viziunile poetului, împresurat, torturat de *thanatos* („moarte, părul tău / ca o întunecime cade"), timorat de „ossianica noapte" prin care bântuie „Trimisul" (sol al sfârșitului), anunțând căderea în lut „treaptă cu treaptă". Pământul, apa, focul — repere planetare complexuale — devin martori ai eroziunii omului, acesta marcat deopotrivă de fiorul eternității dar și de conștiința damnării. Liniile împietrite ale măștii privitorului, personaj îngândurat, pătruns de actul care „se cheamă cunoaștere" *(Anul 1935)*, ascund oftări, tresăriri, orizonturi interioare cernite, mistere și ispite disproporționate, îndărătul cărora se citește dorul de absolut : *Un dor fără spațiu.* Poemul cu acest titlu, uvertură la cel de al doilea volum, e în fond un *leitmotiv*, un discurs pre-textual, un mod al plângerii comparabil ca document existențial cu monologul titular din *La curțile dorului* al lui Blaga :

> Și pururi n-am pace,
> nici al stelei vrăjit du-te-vino în spații,
> nici timpii de aur, nici anii-lumină,
> izvoare sub lună, ori dornică ciută,
> nimic nu mă stinge, nimic nu m-alină
> și parc-aș visa o planetă pierdută.
> E-atâta nepace în sufletul meu,
> bătut de alean și de umbre cuprins...
> Un dor fără sațiu m-a-nvins,
> Și nu știu ce sete mă arde mereu...

Transpar aici, în filigran, vibrații din *Odă (— În metru antic)* de Eminescu, accente punctând starea de *nepace*, absorbantă, reiterată, copleșitoare. În preajmă îi stă Blaga. În cadru de „carpatică noapte", ochiul caută spre „îndurătoarele câmpuri eterne", unde, întristătoare, pâlpâie „stele-n ruină" ; analog, identic aproape, într-o „noapte oceanică" stele „ard și pier". Ademenirile unui „cer adamantin" sfârșesc în gol, într-o repetată, zadarnică *Morgana* :

> O, printre astre visam să petrec,
> sclav cerului fire-aș să fiu,
> lui numai lui să mă plec.
> Raiul chemam. Și-mi răspunse
> câmpia străbătută de morți,

brațul rigid care mă ia din viață
și a nopților togă de gheață.
O, visule visule, rău te mai porți...

Pe câte reacții bipolare —, tot atâtea motive de dramă !... La un pol, itemporal, hyperionicul, nostalgia Eului cosmicizat, expansionismul, la celălalt limita, abandonul, negarea, sumisiunea : — „lăudată fie absența !..." De la „sfinte chipuri" de legendă, privirea coboară brusc spre Eul în dilemă : „M-am gârbovit, am îmbătrânit, / m-a copleșit măreția ta, codre" *(Lume bună)*. Ori : „Adânca pădure mă cheamă, / măi Umbră, măi frate, vin' să murim" *(Oberon)*. Cum în domeniul gingaș al creației desăvârșirea, urmărită dureros, cu „nesațiu", întârzie, intervine dezolarea, motiv — în *Întunecatul April* — de tranșantă ruptură : „Poezie, să nu te mai întorci înapoi, / nu facem o nobilă pereche noi doi ; / alianța noastră e sfărâmată / și aș vrea, poezie, să nu te mai văd niciodată..." *(Post ludum)*. Pornind, se pare, de la insidiosul cânt al sirenelor din *Odyseea*, ideea e preluată în al doilea volum, sub titlul *Ascultând cântecele*, acum în partitură mai nuanțată :

Nu e bine să stai pierdut în visare,
Ascultând cântecele Poeților.
Fugi, fugi de vijelia muzicii lor,
de la primul acord.
Inima cântecului o roade
un Spirit, cel mai temut :
o dorință, o vrere te prinde
pentru lumina tărâmului Necunoscut...

Motivația eminesciană din *Pentru păzirea auzului* nu suna altfel : „Dacă auzi în aer cântare dulce, / O taie chiar cu sila de la a ta ureche..." În fapt, „tărâmul Necunoscut" vizat de Emil Botta, punctând o geografie spirituală" nepământească, un „timp ideal, fără azi, fără ieri" *(Lecția de opium)*, coincide oarecum cu cel eminescian, spațiu de „minuni" ce „n-au chip și nume", dar și cu atât de mult cultivatul *innommé al simboliștilor*. Până și cântecul privighetorii din brad *(Lătineasca paserilor)* e o paradigmă a îndoielii : „întreaga noapte se țesu / dialog de aur între moarte și privighetoare, / când lin, când mai tare, / ca o întrecere între *da* și *nu*..." Nu altfel, *Mierla, delir întraripat,* clatină rațiunea „cu filozofiile-i clare, neclare..."

Mereu egală sieși, poezia lui Emil Botta nu cunoaște denivelări, deși Pompiliu Constantinescu găsea că textele de „fantezie slo-

bodă, poate chiar funambulescă uneori", din *Pe-o gură de rai*, acuză o „anemie a expresiei, pseudomistică" ; mai apăsat încă : „Abundența s-a transformat în facilitate, fantezia în fantazare" ; în plus, „un soi de narcisism, de care poemele sunt invadate (...) displace fără reticențe" *(Scrieri, I, 1967, p. 362)*. După o tăcere de aproape trei decenii, ciclurile *Vineri (1971* — urmând dispariției lui Dan Botta, fratele mai vârstnic) — și *Un dor fără sațiu* (1976—1978) relevă consecvența cu sine a post-romanticului („învechit școlar", „școlarul durerii"), în continuare mai mult ori mai puțin teatralizant, fixat în mitologia știută, însă cu o mai marcată obsesie a morții, cu un plus de alegorism folcloric, cu o patetică înscriere în ancestral. Pentru poetul vârstnic, mereu îndoit de sine, excedat de jocul coincidențelor și al contrariilor, una din puținele certitudini e țara : „Arcadia mea" *(Leoaica)*, ori „sfântă a sfintelor" *(Patria)* ; însuși *Întunecatul April* poate fi, de astă dată, un „April majestuos" *(Eroica)*. Ochiuri de lumină, în care se mișcă spectral „dachii", irizări din *Miorița* (in *Alei !*), trimiteri la Cosânzeana (o Veneră națională, într-o „vale făr' de prihană"), iată însemne de mit autohton tandru, în balans continuu cu câteva splendide *moralități*, niște meditații despre *Bocetul Al lui Ion Vodă Armanul mai numit și cel cumplit*, ori despre *Glasul Petrului Cercel*. În acestea, ca și în *Iacob Beuri, valonul* — în realitate imn dedicat lui Mihai Viteazul („Mihaiul, stângaciul / El, Măreția, Copaciul") — sunt de remarcat soluții excepționale în materie de reprezentare simbolică. În practică, la Emil Botta a reprezenta, chiar și a reprezenta plastic, e un mod de a viza concomitent mai departele, un dincolo resorbit în iluzie, veșnic intangibil ; experiență mereu descurajantă : „Nici un tâlc / în adâncul adâncului. / Doar dorul nebun / o dulce sălbatică fiară..." *(Încet, lumina)*. Timpul lui Emil Botta e timpul unui *Desdichado* nervalian (invocat și în eseuri), al unui reflexiv mâhnit, neconsolat în perpetuitate, contemporan uneori cu Coleridge (consumatorul de opium) —, alteori însoțitor al fantasticului Edgar Poe ; i se pot găsi consonanțe cu Yeats, irlandezul atât de impregnat de mituri celtice, de misterios și oniric, și nu o dată cu T. S. Eliot, ermeticul, explorator al infraistoriei umanității.

Mai afin decât pare îi este lui Eminescu, de al cărui magnetism n-au scăpat nici Arghezi, nici Blaga, nici Barbu, și ne gândim imediat la modalitățile de spațializare, la apetența pentru arhetipuri și hipnotic, la venerația comună, absolută, arătată genialului Will ; din sintagme eminesciene de genul „un dor fără de nume", „un dor nemărginit", „să ne privim nesățios" a rezultat varianta *Un*

dor fără de sațiu, nesațiul lui Emil Botta traducând ardența germanicului „Sehnsucht". Modul intelectual eminescian din *Mitologicale* și *Antropomorfism* de a opera cu referințe cărturărești e și al lui Emil Botta, care în *Iluzoria*, de pildă, citează *Naufragiul Meduzei* (celebra pânză *Le Radeau de la Méduse* a romanticului Delacroix) și *Masacrul Inocenților;* în același mixaj intră, în plus, o floare-simbol (Orhideea), vântul Sirocco, vântul Solano și altele. Peste „atavice spaime" *(Aproape novembre)*, peste „tainica frică de spectrul solar" *(Ultimul școlar)*, planează spiritul Poetului național, dar „codrii Eminescului", cu alte reverberații subiective, rămân departe de viziunile apocaliptice bottiene, prevestitoare de dezastre.

Fie un „Hamlet imaginativ, corectat de un Pierrot sentimental" (Pompiliu Constantinescu), fie un *Desdichado* (cum însuși pare a se considera), profilul interior al lui Emil Botta se sustrage sistematic desenului definitiv, încât aproape că nu sesizăm ce mască îl reprezintă; în *Întunecatul April*, melancolicul agitat se plângea de *Prea multă lumină*, iar în *Pe-o gură de rai*, tot el exclamă în contrapunct: *Prea multă umbră...* Potrivit mărturisirilor târzii, drama lui Emil Botta ar fi o perpetuă nostalgie de puritate, de ordine, de senin, aspirație utopică; aventurile lui imaginare sunt mai degrabă ale unui damnat, un veghetor nocturn, un păduratic mental cu o vădită oroare de nebulos. Topos polarizant, vraja „romanticei păduri" derutează; câte o notație în registru hieratic amintește de grafismul mural bizantin: „Tăceam în cor / de codru înveliți, / cu luna clară fața ne spoiam" *(Trecut)*. În halouri silvestre magice, fabuloase *(Ca prin farmec, Al cobuzului cântec, Apocrifele, El Burlador* și altele), foiesc subțiri joimărițe, iar privighetoarea, sublimă *cantatrice*, e primadonă. Vegetalul și bestiarul lunecă pe ambiguități: arborii ascund taine teribile; nevăzute izvoare „petrec în locuri vrăjite"; o pasere-simbol (Măiastra, „cu trupșoru-n fum") pribegește „aiure", iar într-un „magic mai" se aud „prighetori-vrăjitori", toate într-o neliniștitoare expectativă, de un straniu *tourbillonnant*. Până și mierla, de zeci de ori citată, până și cucul, sustrăgându-se simbolisticii tradiționale pentru a deveni mesager al morții, învederează mai degrabă contacte cu *Corbul* lui Poe, emblemă a tristeții perene.

Pe un versant, e clar, acționează mirajul („O, frăție, de-am fi împreună / pe muntele Daciei, sus!", pe altul o mâhnire densă, apăsătoare, compactă, căci din vremea lui Gelu adulmecă prin somn cerbul rătăcit, care, trecând spre moarte, „nu se mai uită-ndărăt" *(Cerbul)*. Din „codrii lui Basarab, codrii lui Mușat", din „barbaresca pădure" ori din al „pădurii cavou" vin chemări confuze, iar „codrul mare, Briareu", a băut „a morții frumusețe toată..."

Se manifestă la Emil Botta spaima de codri a lui Victor Hugo („Grands bois —, vous m'effrayez !..."). Nu sunt legendarele păduri sacre, Dodona ori celtica Brocelianda, păduri-sanctuare, cu reverberații mitice calme, nici pădurile-paradis ale lui Eminescu și Sadoveanu. Prin „pădurea vibrată de plângeri" (din *Prea multă umbră)* umblă „Tristul", „Crucificatul", „Demonul", dar: „Tristul e însuși copaciul!" *(Tristul)*. În proiecție bottiană esoterică, de contrasensuri, astrele devin corbi și aprind arborii; un corb s-a transformat într-un „OEDIP al paserilor" *(Citiți!)*, iar un cuc — ademenit cu „clovnerii", cu „jonglerii" — în *Fachir*. Din cele o sută patruzeci și unu de poeme, în *Pe-o gură de rai* pădurea e suport fabulativ în aproape patruzeci! „Pădurile, așa cum le-am trăit eu — va dezvălui poetul —, sunt o sublimă anarhie, un teribil act de insurecție (...). Viața mea a fost una zbuciumată. Și zbuciumate au fost și pădurile în care m-am refugiat ca într-un vis aievea. În aparenta lor dezordine, în extraordinara lor lume m-am refugiat, fugind de falsa, de ordinara ordine..." *(Scrieri*, III, p. 296). Ceea ce, la o primă vedere, poate trece drept labirint, se vrea deci o cufundare în ritmurile eternității...

Devine utilă o observație de ordin global. Spre deosebire de poeții făcând impresie la lectura *in toto*, autorul *Întunecatului April* impresionează mai curând la lectura pe fragmente, spațiată în timp, distanțată, altminteri ajungându-se la impresia de monotonie, dacă nu de manierism. Cum de cele mai multe ori, discursul liric e dependent de motive livrești, fluxul, răspunsurile, perspectivele, formele de agregare verbală se organizează în funcție de ele. Regăsim deci, în modulații diverse, tranziții de la „Oedipos" la „Sacrele Cărți", de la monstrul Leviathan la lubricul Sardanapal; cu „ochii minții", Botta urmărește „armiile thanului Macbeth", se oprește la Don Juan, ori la „cheile" ocultistului Swedenborg *(Potestas Clavium);* semne ale maleficului, pythonul și cobra, caii de foc ai hoardei lui Han Belzebut nimicind *Oglinzile* —, iată atingeri cu fantasticul poesc. Pe litera T, văzută într-un cod ermetic, se proiectează un Cervantes sacralizat: „Între eroare și teroare / stă subtila, suava literă *T*. / Pe o cruce în formă de *T* / a fost răstignită himera"; Cervantes, părintele lui Don Quijote, este „EL CHRISTO ESPAÑOL..." Pe fundaluri folclorice fantastice se perindă *Ielele, Dânsele, Pădurencele* — „vedenii" stranii, „neființe", „năzdrăvance", fantome accentuând încercuirea în mister *(Dormind, Somn.*

Vrăjitoarea), ori prevestind trecerea. Pe scurt : „Cu moartea nu-i de glumit..." *(Miraculoasele)*. Râzând de „al veciilor porumbel singuratic", emblemă a piscurilor spiritului, „soarta ne bate cum batem noi nucii..." ; faptul prilejuiește, într-un poem despre *Whistler*, pictorul, „plictisitul de moarte și de moarte prins", o parabolă : un *exemplum*. Fenomenologic, între decesul câinelui *Zed*, comentat aparent parodic și cel al lui Horatio din *Hamlet*, nu sunt diferențe de substanță, moartea luând o mie de înfățișări, ea putând fi o exotică doamnă *Ingrid*, cu „frumoase mănuși / din piele de suedez", ori o *Doamnă cu toporaș*, ori poesca Queen Mab.

La încheierea acestui succint tur de orizont, ne putem spune că în sceneria lirică bottiană citatul livresc devine un pseudo-personaj, un interlocutor, un provocator de reacții proprii. Eseist este poetul nu numai în prețios-cizelatele lui comentarii, ci și în modul de a-și organiza strategia lirică ; înclinat să vadă în toate o *persona*, o vietate, o ființă, vorbind deci de „Scutierul Tristețe", de „Regele Șarpe", de un „Vânt Vodă", de o „Zee Primăvară" ori de un „Orbitor Pretutindeni", savurând mentalitatea animistă a începuturilor de lume, era normal ca îndărătul unui citat el să afle imediat o individualitate, un om. Precum la Yeats, ori la T. S. Eliot, frapează conotații de aspect familiar, comune, banale chiar, destinate să dinamiteze limbajul înalt : *„la naiba cearșafuri"* ; *„bădie soare, fă tu dreptate"* ; *„doruri m-ați făcut harcea-parcea"* ; *geografie de trei parale* — și altele de acest gen.

Modernul Botta e mereu dublat de un contemplator al trecutului, de un pelerin prin secole, de unde reacții contemporane și în același timp titluri precum : *Epopee, Anacreontică, Epithalam, Epistolă către corinthiana, Epitaf, Baladă, Glosse, Orații de nuntă, Fabulă, Fantasmagorie, Inscripții, În loc de sonet, Satira duhului meu* și altele. Ca poet, el își zice „zugrav, pictor, fie și pictor sărman" *(Scrieri*, III, p. 287), însă rostirea lui se sprijină sistematic pe ritmuri incantatorii, încât texte ca *A vedea, Spectacol, Portretul vechi*, și altele evoluează pe infrastructuri muzicale, comune cu cele din *Mattinata*, din *Humoresca* ori din *Anotimp*. În ciclurile din urmă, titluri ca *Intermezzo, Moderato cantabile, Descrescendo, Pianissimo* răspund parcă unui program simfonic, melodic-evocativ. Figurativul, la Emil Botta, e mai curând plastică lăuntrică, *vedenie* favorizând reflecția, aceasta marcată — cum aflăm din *Dormind* — de lungi neliniști anterioare : „Chinuiți mi-s ochii / de vedeniile, dezordonatele plăsmuiri ale minții..." Imaginarul dezlănțuit dă tonul în poeme-eseu, mai exact poeme-comentarii, de tipul : *Cu privire la tabloul lui Delacroix : Lupta lui Iacob cu îngerul*, ori *Pe o gravură de Munch* —, gravorul fiind expresionistul norvegian apreciat de Blaga. Construcții concurând cu muzica, poemele *Mozart* („ideală claritate") și în special *Concertul*, după o audiție din Liszt la Ateneu — *Concert la patru mâini* — se bazează pe modulații ascendente, pe verticală, pe coloane sonore infinite, legând „adâncul amețitor" de „înaltul amețitor"... Spunându-și o dată „hidalgo", altă dată „Stan Pățitul" *(Lait-motiv, Credo)*, torturatul *dorului fără sațiu* știe că frumusețea e o Stea, iar poezia o „taină", o „fericită damnațiune", inclusiv „darul cel mai dureros" ; nu numai că înnobilează „viața spirituală", dar ea, poezia, „este Spirit" !... Persiflarea „odioasei pasiuni pentru Idei" în poezie surprinde. Pretenția de *a vedea idei*, act ce poate părea „distins intelectual", se referă bineînțeles la Camil Petrescu *(Scrieri*, III, p. 295), care, director al „Naționalului" din București, propusese în 1939 „eliminarea actorului Botta pentru lipsă totală de sensibilitate și inteligență scenică..."

Poet de distinctă personalitate, purtătorul *dorului fără sațiu* nu are totuși profunditatea lui Blaga, și nici nu concurează cu polifonia argheziană ; întocmai ca la Blaga, misterul impresoară ; întocmai ca la poetul *Cuvintelor potrivite*, metaforele mediatoare se organizează melodic, nu însă cu aceleași reverberații din stratul subliminar al conștiinței. Poziția existențială a lui Arghezi sugerează, finalmente, ideea de *punct vernal*, de echinocțiu de primăvară cu deschidere spre solar ; „nesațiul" bottian, apetența pentru lumină, mereu invocată, nu se rezolvă niciodată în favoarea acesteia. La nivelul expresiei, al frazării, poetul *dorului fără sațiu*, prea elaborat, prea efectat, nu o dată snob și căutător de efecte spectaculare, e, dincolo de excese, un ingenios creator de limbă, chiar dacă imagistica sa veșnic pe aceleași scheme semantice, frizează supraplinul. Miturilor, arhetipurilor li se imprimă particularități în genul lui Blaga, uneori fiind vizibile reacții comune ; un text precum *Să fiu amurgul*, comportă, clar, atingeri cu blagienele *Mi-aștept amurgul* și, mai evident, cu *Noi și pământul* (din *Poemele luminii)* ; și iată memorabilul final al celui de-al doilea : „Nebun, / ca niște limbi de foc eu brațele-mi întind... / În zori, când ziua va aprinde noaptea, / când scrumul nopții o să piară dus / de-un vânt spre-apus, / în zori de zi aș vrea să fim și noi / cenușă..."

La Emil Botta —, aceeași combustie-limită și aproape aceeași gestică :

Să fiu amurgul aş vrea,
să aştept sfâşiat la ferestre
dragostea mea.
Să-ţi aprind obrajii cu nebuna-mi pară
şi să plec apoi,
când se face seară...

Un fel de dolorism neistovit; acceptat ca inevitabil, văzut în felul schimnicilor devoraţi, şi considerat purificator, e caracteristic în special ciclurilor ultime, poetul declarând (în *Micul discurs*) că, totdeauna, a întâmpinat durerea „cu o infinită simpatie..." Practic, toată opera lui e o colecţie de *Documente asupra melancoliei* (cum sună titlul unui poem), melancolie căreia nu i se sustrag nici vechii „seniori englezi din secolul XVI", fenomen moral difuz, subsecvent conştiinţei tragice. O constatare-adagiu — în *Pe tema nopţii* — rezumă impasul definitiv, centrat pe vechi dezbateri descurajante: „Durerea e fără sfârşit / şi fără sfârşit înserarea..." Acuta conştiinţă a limitei, plonjarea în coşmar, drama ontologică furnizează în *Egalii cu zero* concluzii bacoviene; limbajul lui Emil Botta concordă, totodată, cu cel al existenţialiştilor mai noi: „Sunt un trist alpinist, / Sisif, sunt, al moliilor / Şi cad şi recad, / un munte suind..." Dar dincolo de acestea, în partiturile curente se ivesc paranteze, poante, interludii făcând ca hazul gratuit, calamburul, ori jocul cu monetisme vetuste, să abată privirea de la tragicul-obişnuinţă. Prima strofă din *Leviathan 1935* se vrea ermetică: „Ce incendii în vis, / ce vis halandala. / Şi ce gavote, ce farandole, / cucul în opinci / şi pătratul în cinci !..." Propoziţii cu „cheie", referiri iniţiatice la litere-cifru I, O, P, S, T (în *Potestas clavium, Thanatos, Lătineasca paserilor, Trif nebun*), sortilegii pe teme folclorice-magice *(Miraculoasele, Contrapasăre)*, autoironie ori grotesc *Prostul, Păsările de Aristofan)* dezarticulează şi denivelează. Câte un poem de vădită virtuozitate, cu e *Glin, ori ca Floare* —, sugerează o înşelătoare quietudine; un altul, *Plus şi minus*, are sclipirile ideatice ale lui Nichita Stănescu: „Da, este adevărat, / o lacrimă, / şi încă o lacrimă / pe obraji lunecând, / în potire de crin / tremurând, fac tot o lacrimă, / una singură, / un limpede lac, / o mare lacrimă limpede. / / Un copac / şi încă un copac, / de tâlhari abătuţi / amândoi, / înjunghiaţi copaci / îngenunchiaţi, / la pământ, / fac doi copaci doi, / doi morţi neslujiţi, / doi morţi despărţiţi..."

Precum în *Întunecatul April*, în prozele din *Trântorul* Pompiliu Constantinescu identifica în 1938 „aceeaşi fantezie abundentă, acelaşi joc cu propriile pasiuni şi nelinişti, înălţat la rangul de dramă şi coborât în pragul umorului, aceeaşi atmosferă de aventură poetică, aceeaşi realitate sufletească învăluită-n lumini de basm..." *(Scrieri*, I, p. 358). La rândul lor, trimiterile şi opţiunile eseistului, apelul la zeci şi zeci de nume, de la Bacon, Locke şi Blake la Nietzsche, Apollinaire şi Unamuno, ilustrează coerenţa operei în ansamblu. Debutantul din 1929 la *Bilete de papagal* (iunie—iulie) urma să rămână până la sfârşit acelaşi iubitor de stampe, de rarităţi heraldice şi ceremonii oculte. Fără îndoială, o astfel de *materie* poetică exercită asupra lectorului o perpetuă *captatio*, stimulându-i necontenit curiozitatea.

PERMANENȚA AFECTIVITĂȚII

CEREMONIALUL ELEGIEI : DEMOSTENE BOTEZ

Spre sfârșitul celui de al treilea deceniu, *Adevărul literar și artistic* publica ample interviuri cu G. Ibrăileanu și M. Sadoveanu, cu Mihai Codreanu, Jean Bart, Otilia Cazimir și G. Topîrceanu, răspunsurile fiind înregistrate de Demostene Botez. Precum la Sadoveanu ori la cei doi Teodoreanu, la Demostene Botez legăturile afective cu climatul ieșean în care s-a format (debutul în 1911 la *Arhiva*, ulterior agreat de *Viața românească*), acționau și după instalarea lui la București. Toți aceștia, plus Mihai Ralea — mai toți foști discipoli ai romanticului Ibrăileanu la „Liceul Internat“ —, personalități divers-productive, purtau amprenta spiritualității de la *Viața românească*, mai precis a fostului lor magistru. Un vibrant poem demostenian, *Munții*, apărut în *Momentul*, efemera gazetă a lui Ibrăileanu, și în același an (1918) în plachetă, fusese un strigăt acuzator împotriva onerosului tratat de la Buftea cu exponenții kaiserului. Marea revistă de la Iași amuțise odată cu intrarea noastră în război ; în 1919, redactorii săptămânalului *Însemnări literare*, care nu era decât *Viața românească* în miniatură, se întâlneau chiar în casa poetului, autor, anul următor, al ciclului *Floarea pământului*. În ce măsură, alte apariții constituiau o evoluție ? Nici *Povestea omului* (1923), nici *Zilele vieții* (1927), continuând *Povestea...*, nu aduc probe relevante ; din perspectiva modernizanților de la *Contimporanul* ele aparțineau unui „poet uzuși“ ori „poet comestibil“, înlesnind drumul spre Arghezi, Vinea și Maniu (1923, nr. 43). Mai despuiate imagistic, dacă se poate spune, căci la Demostene Botez totul e de o constantă sobrietate, erau confesiunile în vers liber din *Cuvinte de dincolo* (1934) și, în plin război mondial al doilea, cele din *Pământ și om*, nepărăsind însă matricea știută.

Marcat de lecturi franceze și invocând „tristeți atavice“, nostalgiile naturiste ale celui plecat din zona Botoșanilor, litanizate, orchestrate în prelungirea simbolismului, rămân distante față de marile dezbateri metafizice, dar și de zborurile cosmice eminesciene.

Pe cea mai mare întindere citadin, aproape livresc, intimist și introspectiv, preferând tonul calm-constatator, monologul său, al unui abulic, planează constant pe linii medii. Un melancolic tablou de noiembrie, bazat pe conotații antinomice, e prioritar muzical, ansamblul lipsit de culoare convertindu-se într-o *Sonată*. Partitură cu reverberații sonore inenarabile :

Plutește în aer un cânt de metal :
Sunt plăci care sună, sunt plăci ce se frâng ;
Sunt pomi care cântă și pomi care plâng ;
E cântecul Toamnei, paradoxal.

Alteori, impulsurile melodice, sugestiile combinatorii, refrenele în filieră simbolistă convenind reprezentărilor vaporoase, fluide, coexistă cu câte o punere în clar, și chiar cu linia sigură de amintire clasică. Un clopot înalt, bunăoară, aruncă pe tăcere „ceruri sunătoare“ ; în arbori negri, bacovieni, veghează placide, stranii „ciori carbonizate“. De regulă, imaginile configuratoare, discret stilizate, privesc spre oraș, poetul din *Amurg de vară*, de timpuriu citadinizat, optând pentru nuanțe vag-moderne, în sincronie cu epoca :

S-aude clar cum fluieră flăcăii
Frânturi de capodopere nescrise (...)
O prepeliță-și sună soneria (...)
Pe dealuri lungi, cu țipet de sirenă
Mașini de treier scutură belșug...

Departe de mirajele *Șesurilor natale* semnalate de Nichifor Crainic, *Șesurile* „nesfârșit de solitare“ ale poetului de la Iași devin spații de rezonanță ale tristeții, într-o retorică lamentatorie, succesiune de modulații trenante : „Mi-ați desperat monotonia, / Nemărginite șesuri late, / Plăci netede galvanizate / De bronzul toamnei prăfuit...“ Senzației de bizară claustrare, de impresurare generalizată, i se asociază cea de extincție progresivă, de unde, ca într-un *Pastel de toamnă*, sentimentul identității disparente : „Mi-e sufletu-schis ca-ntr-o cușcă, și plânge...“ Paradoxul e că *dezrădăcinarea* de care vorbea Demostene în viitoarele-i *Memorii* (I, 1970) nu e totuna cu cea din *Ironie*, poetul fiind mai degrabă un deruntat, un caz în sine : „Dar parcă mă elimină Natura, / Mă simt străin de-ntreaga-i sărbătoare ; / Abia suport a codrilor suflare, / Și-mi port ridicol printre pomi statura...“ Între zidurile orașului se conturează spleenul, iar ca efect al neadeziunii un vag protest, acesta

concretizat în reacţii sarcastice; pe de altă parte, de notat replierea în amintiri ori, dimpotrivă, proiecţia în ficţiune, dar excesul de introspecţie, în loc să tempereze, paralizează. Negaţia cvasitotală copleşeşte. Însăşi compasiunea pentru cei cu „viaţă tristă" nu se ridică deasupra crescândei solitudini; izolând din mulţime câte un resemnat, privindu-l ca pe un dublu al său, sortit aceleiaşi singurătăţii, meditativul puncta, într-un *Crez*, destinul unei categorii: „Eu nu aveam puterea să-l ajut. / Era ca fiecare singur şi nenorocit, — / Şi l-am iubit..." Clamată necontenit, asumată plenar, considerată principiu etic axial, iubirea de oameni e motiv de universalism; cu toate acestea, lucrurile gravitează în jurul propriei individualităţi, iar autocontemplarea devine un mod al *absenţei*. Impulsurile altruiste din *Spleen de duminică* au deci aerul factice al bântuiţilor de himere, acestea sistematizate elegiac:

Şi-aşa absent, de mult călătoresc,
Purtând în minte fericirea noastră...

Reporterul platitudinii provinciale, al existenţei respective, îşi compusese de timpuriu câteva atitudini caracteristice, măşti în care transpar ecouri din nevrozaţii Tristan Corbière şi Maurice Rollinat, din Georges Rodenbach, tradus la noi înainte de primul război mondial, din alţii. La adaptarea temei în climat ieşean, un intermediar a fost Bacovia, lesne detectabil în complexul de tristeţe cronică irepresibilă, de langoare, de solitudine şi anxietate. În această angoasă, Al. Philippide vedea neliniştea contemporană din „întreaga poezie a Europei", cu distincţia că, la Demostene, „ea nu ajunge niciodată la iraţionalism" şi nu-şi face din acesta „un procedeu şi un scop". Reacţiile lui s-ar datora potrivirii „unei stări de spirit generale, cu sensibilitatea poetului, acordată, atât prin firea ei, cât şi prin forţa împrejurărilor, cu acea stare de spirit generală" (*Consideraţii confortabile*, I, 1970). Uvertură la *Zilele vieţii*, adică la al treilea volum, confesiunea *Monotonie* are în plan semantic funcţie larg-integratoare; e notă permanentă în tot ce urmează! „Sunt singur, tot mai singur pe pământ... / Pustiul doarme-n mine ca-n mormânt..." Posibilitatea unui dialog este exclusă: „Vreau să vorbesc şi nu-nţelege nime" (*Primitivism*). Umbra iubitei, îndoliată ca un corb, emană „tristeţe infinită" (*Singurătate*). „Ţărâna are miros de mormânt" (*Singur*). Solitudine şi spleen sunt oarecum sinonime, începând cu titluri ca *Singurătate de iarnă* ori *Spleen de duminică*. Câte o fantomă, câte un foşnet însoţind dezolarea, suscită panică, mirări, ipoteze fără răspuns. „Oare cine m-a che-

mat? / Oare cine m-a strigat?... / Vorbele au stafii şi strigoi..." (*Scrisoare*). În imagistica pâlpâitoare, difluentă, adecvată reveriei, comparaţia cu *fumul* reluată ritmic, trimite spre mister: „luna-i ca un fum"; sufletele sunt „ca un fum plutind în linişti de sfârşit..."

Şesuri ample, necălcate, şosele albe sugerând nostalgia plecării, săli cu „pereţi de oglinzi" multiplicând vedeniile, ceasornice vechi, înţepenite, simbolizând căderea în timp, clopote începând să bată singure, accentuând neliniştea, iată, în viziune complexuală, o *atmosferă*, un *topos* particular. Că discursului liric îi lipseşte ineditul, poetul e conştient:

Eu am ştiut că versul mi-e banal
Şi-acelaşi: trist şi monoton şi vechi.
Dar viaţa mi-l tot sună în urechi.
Acelaşi: simplu şi universal.

Ca nişte minutare pe-un cadran
ne învârtim pe-acelaşi loc închis.
Ne deşteptăm şi iar cădem în vis
Ca anotimpurile unui an...

O caterincă, instrument eminamente repetitiv, suscită ideea de automatism. O caterincă demosteniană, undeva în provincie, devine, aşadar, simbolul mecanizării sufleteşti, al osificării în rutină:

Cânta o catirincă în colţul unei strade,
Cânta o catirincă un cântec de demult;
Erou în el acorduri de triste serenade,
Şi fără voie parcă, am stat ca să-l ascult...

Calme duminici estivale, clopote, sunete de goarnă, componente ale unor stampe tipice, fac mai acută senzaţia de toropeală inevitabilă. Ore lâncede, inerte, se depun molcom în straturi orizontale. Frazarea lirică, bazată pe notaţii de reportaj, sfârşeşte în discursivitate şi psalmodie:

Duminici lungi, duminici nesfârşite,
Cu albe dimineţi scăldate-n soare,
Cu clopote-n văzduh răsunătoare...
Duminici lungi, duminici adormite...

E liniște pe stradă, oboseală ;
Ceva greoi apasă urbea moartă,
Un servitor în haina lui de gală,
Cu capul gol, de-o oră așteaptă-n poartă.

(*Duminici*)

Din nu știu care depărtări nebune,
Un clopot, rar, a început să sune,
Din nu știu care mahala uitată
Un clopot rar și trist ca niciodată.

(*Amiază*)

O încetineală contagioasă, ramificată, despletită în întregul spațiu, are tangențe cu cea din *Viețile îngrădite*, albumul belgianului Rodenbach în tonuri stinse, cu tablouri din Bruges. În lumină neutră, egală, la Demostene mereu-neschimbatul decor duminical se desenează pe temporalul străveziu, constant același :

Pe strada-n care au ieșit cățel și slugi,
Trec în rând recruții tunși și clăpăugi,
Îngăimând din gură-un cântec de ostaș
Ce deșteaptă case goale, prin oraș.

Stau la gard bătrânele în soare,
Stau cu mâinile la gură, gânditoare.
Câinii-ar vrea să-i latre, dar li-i lene,
Și se uită după dânșii printre gene...

(Duminici)

Inventarul obiectelor din *Tristeți* atavice se sprijină pe o simbologie vibratorie, de montaj modern ; vizualul și litanicul sfârșesc într-un legato tremurător, mișcat, într-o suită în care fragmentarul se mistuie în polifonia întregului. Sentimentul mâhnirilor moștenite, al penuriei morale insolubile, conferind unitate discursului, își menține preeminența ; enumerarea-refren, în manieră minulesciană, abate atenția de la succesiunea caleidoscopică spre o simultaneitate sintetizantă :

Tristeți adânci de iarmaroace,
De hăli cu cuști și panorame,
Tristeți cu șubrede barace
Cu-ntortocheate diagrame ;

Tristeți de birturi, cafenele,
De zgomot infernal de clește,
De-un vânzător de floricele
Și-un papagal care ghicește (...)

Tristeți bolnave de flașnete
Cu valsuri vechi și anodine, —
Tristeți și moaște de regrete
Ce veac v-a îngropat în mine ?...

Fapte comune, ușor dilatate, orientează iluzoriu, bineînțeles, spre extraordinar. Că poetul e un narator, ori un interlocutor, că-l preocupă *Povestea omului* și propria-i poveste, acestea sar în ochi, dar „experiența lirică", observa Pompiliu Constantinescu, rămâne în limitele psihologicului, mărginindu-se la o „atentă luare de cunoștință a propriului zbucium, fără să-și găsească și sugestia majoră..." (*Scrieri*, I, 1967, p. 337). În *Presimțiri*, de pildă, funcționează ca la Adrian Maniu anecdota cu substarat ironic, efectul ținând de relatarea aparent ingenuă :

În orașul nostru de provincie, în care
Câteodată numai cineva mai moare
Și se știe-a doua zi tot ce va fi,
Au murit cinci oameni într-o zi (...)

Clopotele toate-au început să bată
La biserici toate, dintr-odată,
Și s-au atârnat pe stâlpul porții
Draperii — s-alunge liliacul morții...

Pentru ca sentimentalismul în exces să nu devină anost, intră în joc accente lucide, cu vibrații discrete, ce-i drept. Dacă o admirabilă elegie, *Iubita a murit*, amintește momentul ascensiunii celeste din *Mortua est !...* de Eminescu, o „înmormântare militară de soldat", primăvara, anotimp al germinației biruitoare, e în subtext o ofensă adusă ecloziunii :

Urcă-acuma dealul de la cimitir,
Goarna mai răsună iar victorioasă,
Prin văzduhul tot sonor ca un clavir,
E o primăvară-atâta de frumoasă !...

(Primăvară)

Într-un *Pastel pueril*, de observat o altă înmormântare, dar numai ca fapt divers !... Iluziile îndrăgostitului se ciocnesc de cenzura logică ; și iată-l adresându-se partenerei :

Rămâi la geam în veșnică mirare :
Eu să-ți vorbesc de fericiri ce vin,
Fiindcă vreau să te-amăgesc puțin...
Sau să plecăm, că trece-o-nmormântare.

Franc-patetică rămâne retroviziunea *Vacanță de Paști*, echivalentă a sadovenianului *ți-aduci aminte*, totodată cu irizări teodoreniene din *Ulița copilăriei*. Respectivul text poate fi raportat și la Otilia Cazimir din *Lumini și umbre* ; se explică, astfel, apartenența la o *forma mentis* moldovenească, de aici o revelatoare unitate tonală, reacții vădind, la toți, aceleași conexiuni de substrat, care, sub aparențe la fel de calme, respiră aceeași melancolie romantică :

Vei fi prin clasa doua de liceu
În care-am fost cândva, demult, și eu.
În curtea îngrădită, fără zări,
Din primăvară s-au bătut cărări
Și-apoi tot locul unde te-ai jucat
Subt un salcâm de-atâția ani uscat.

De-o săptămână poate, în grădină
Au ancorat corăbii cu lumină
Din ceru-ntreg albastru ca o mare ;
Și ești copil și peste tot e soare.
Te văd jucându-te cu păru-n vânt,
Nevinovat cum n-a fost nici un sfânt,
Neștiutor de tot ce e pe lume.
(Mi s-a părut că m-am strigat pe nume)
Pe săli aceleași studii și arpegii
Le cântă tot solfegiind colegii,
Dar parcă acum răsună mai pustiu
(Și eu am fost pe-acolo și le știu)
Prin clasele care-au rămas mai goale.

Parcă lăsând ca adversitățile să curgă, devenirea însăși e întâmpinată cu indiferență : „Sunt de mult alăturea de timp !..." Destinul confuz, indescifrabil, stă sub semnul unui apăsător *ignoramus*, de unde trista dezvăluire din *Simbol de iarnă* : „Nici n-am știut

vreodată... / Ce e cu mine, ce va fi ?..." Constatarea de veche circulație : „suntem cu toții vis" *(Înserare)* — eșuează neechivoc în abandon, „făr-de nădejdea unei noi minuni..." Nici o iluzie, nu lăsăm nici o urmă : *Putrezim*. „Mai goi de visuri, mai săraci de viață, / Înmormântați în toamnă și în ceață / Putrezim..."

Între profilul statuar al poetului, sprijinitor generos al debutanților, și limbajul lui în lamento perpetuu, contrastul este izbitor, motiv pentru care Ibrăileanu, remarcând bonomia interlocutorului, dar și scepticismul reiterat, împânzit în *Povestea omului*, exclama ironic : „Putrezim, Demostene, putrezim !..." Unele monologuri din *Cuvinte de dincolo* împing dezolarea până la ultima limită, invocând ataraxia, autosuprimarea. Finalmente, nedispunând de o minimă forță stimulatoare —, „singurul vers al omului singur" se confundă cu „urletul disperării" *(Urlet)*. Experiența social-contestatară din intervalul 1932—1935, concretizată în câteva poeme *(Moartea șomerului, În mină, Fabrica)*, învederase repetat insuficiența instrumentației verbale demosteniene, fapt mai vizibil încă în volumele de după a doua conflagrație mondială, *Floarea soarelui, Prin ani, Oglinzi* și celelalte, toate fără nerv. Textele cronicarului epocii, mereu retorice, demonstrative, cvasididactice, propunând dragostea de oameni, trădează global istovirea : „Rătăcesc de ani și-n obosit..." Observatorul din *Chipuri și măști* (1965) adăuga însă o explicație : „Poate din cauză că mi s-a părut că în poezie nu poți avea virulența posibilă în proza publicistică și în pamlet, am pus toate ideile politice și sociale și toată critica stărilor de lucruri din țară în articole de ziar..." Nuvelist și romancier, memorialist și gazetar, prozele lui Demostene Botez, fără reliefuri notabile, numără peste douăzeci de volume.

POEZIA DE SENTIMENT : OTILIA CAZIMIR

Nu știm cine va fi invocat cel ditâi *rațiunea inimii*, însă formula ca atare se găsește la frământatul Pascal. Să admitem, așadar, că în creația artistică în genere sensibilitatea reprezintă un mod de cunoaștere, unul de mare audiență, iar poezia de sentiment — cazul Otiliei Cazimir — are o foarte lungă istorie. Când într-un comentariu datat 1939, *Poeți de cenaclu*, Vladimir Streinu trimitea la Otilia Cazimir și Camil Baltazar, el punea între noțiunea de „cenaclu" și cea de „grupare" semnul egalității. Substituire forțată, însă ! Dacă Blaga, dacă Ion Barbu ori Vinea, personalități din aceeași generație, se mișcă în diverse alte orizonturi, la Otilia Cazimir (căreia Vladimir Streinu îi alătură calificative ca „fragil", „glas femeiesc") se simte spiritul de grup al *Vieții românești* din epoca ieșeană. Afinitățile cu G. Topîrceanu și Demostene Botez, cu Sadoveanu chiar, ori cu alți exponenți ai grupării, erau o realitate. Toți aceștia, neo-eminescieni într-un mod ori altul, făcând profesiune de „ibrăilenism", saturați de istorie, frecventați de fantome și întâlnindu-se în clipa de grație sub semnul unui decorativ romantic, manifestă în forme personale aproape aceleași fobii orășenești, aceleași iluzii și resentimente, cam pe același fond sentimental. Energetismul lui Goga, lirismul de alt gen al lui Blaga, un „demoniac" neliniștit, ori cel arghezian, multipolar, se diferențiază franc de contemplativitatea sadoveniană, care e și a Otiliei Cazimir (conștiință patetică), și a celorlalți. Ambianța locală își spune evident cuvântul. În mediu parizian, franc-nonconformist, extravaganta Colette putea sfida nelimitat —, în tinerețe ca dansatoare de cabaret ; patetismul reprimat al Otiliei Cazimir, nostalgiile Elenei Farago, mărturii despre mentalitatea feminină a timpului lor, traduc dimensiuni ale altor spații.

La poeta ieșeană, repetiții obsesive circumscriu un cadru de reverii romantice, de unde mirajul copilăriei pierdute și al naturii, nostalgia fericirii. „Care femeie, când scrie — se întreba poeta —

nu face, fără să vrea, măcar un pic de autobiografie ?..." (*Adevărul literar*, 24 noiembrie 1935). Titlul primului volum, *Lumini și umbre* (1923) aducea preferințe pentru clar-obscur ; la fel cel de al doilea, *Fluturi de noapte* (1927) ; ciclul *Licurici — Cronici fanteziste și umoristice* și, în același an, *Cântec de comoară* (1930) continuă seria, punctând totodată latura magică, esoterică a actului poetic. O duioasă *Viziune* din *Lumini* și umbre, cu referiri la „Sărmanul Dionis", e reluată într-o schiță psihologică *(Efect de lună)* ; o *Poză veche* din *Poezii* (1939) reapare, retușată, într-o altă schiță : *Portrete vechi*. Pe marginea celui mai reprezentativ ciclu al Otiliei Cazimir, *Fluturi de noapte*, s-a vorbit de „agrafe poetice" provenind de la G. Topîrceanu, și de un „Heine superficializat" (Pompiliu Constantinescu). Influența lui G. Topîrceanu („profesorul meu de literatură"), deși există, deși în *Licurici*, bunăoară, se întrevăd reacții din *Migdale amare*, nu ele dau tonul. Un fel de umor în sacade, stimulând plăcerea intelectuală, e cel din *Lumini și umbre* ; vreo treizeci de catrene, multe dintre ele epigramatice, dau curs unor stări intime travestite, paralel cu altele, transparentizate, exteriorizate în nuanțe aluzive : „Am vrut, în ciuda zâmbetelor tale, / Din ochii sterpi o lacrimă să storc, / Și am plecat să nu mă mai întorc... / Dar azi, de dimineață-i umblu-n cale..." Și în același ton echivoc : „De azi încolo, n-o să-l mai iubesc... / Dar când îi văd privirile păgâne / Și zâmbetul copilăresc, / Mă jur că n-o să-l mai iubesc de mâne !"

La nivelul viziunii, pe mari suprafețe primează relația eros-natură ; în fapt, titlul unui poem, *Reculegeri între zi și noapte*, releva concis substanța primelor volume. Reprezentări picturale, gesturi tăcute, chemări fără răspuns vorbesc de peregrinări în orizonturi deschise, primitoare ori enigmatice, autoarea *Fluturilor de noapte* urmând cărările lui Eminescu, încât astralul, vegetalul, toate din jur apar transfigurate, văzute prin ocheanul magic al iubirii. În nopți cu lună, poetei i se pare că de sus : „Începe să coboare... / Cu fruntea gânditoare, / Sărmanul Dionis" *(Viziune)*. Iubitului îi sunt rezervate frumusețile exuberante ale grădinii : „Iar din capătul potecii / Ți-ar întinde pe-nserate / Brațe mici și parfumate / Liliecii" *(Dac-aș ști că vii)*. Evocatoare în nota meditativilor moldoveni, poezia anotimpurilor și a momentelor zilei devine poezia vieții. Iată prin urmare existența în mers, desfășurată în cercuri tot mai largi : *În livadă*, *În crâng*, *În pădure*, *În amurg*, *În noapte*, la *Început de primăvară*, sub *Ploaie de primăvară*, la *sfârșit de vară*, în *Strofe de toamnă*, în *Viziune de iarnă*, pe *Nin-*

soare, în *Ianuarie*, *Martie*, *Iulie*, în *Decembrie*. Flori de tot felul își exercită farmecul, ca la D. Anghel, cu discreție și grație. Se perindă necuvântătoare modeste : *Măcăleandrul*, *Melcul*, *Cârtița*, plus fluturi de noapte licărind în întuneric. Arome tari și culori, efluvii care se între-ciocnesc, își dispută atracțiile, configurând un mic paradis străveziu. În momente faste, incandescențe solare dizolvă formele, înlesnind mirajul : „Castanii nu mai au culoare și stânjeneii nu mai au contur..." Nu o dată euforia sub cerul liber *(Între flori)* se concretizează în accente de solidaritate cu întregul, toate legate de memoria externă, plastică :

Ascult nedumerită — și nu știu
Când laolalt-am început să cânt
Cu ierburile moi și foșnitoare,
Cu florile-aplecate pe cărare
Și cu frunzișul despletit de vânt...

Două colocvii poetice, unul între flori *(Colocviu vegetal)*, altul între gângănii *(Colocviu pe lună)*, sunt la Otilia Cazimir echivalențe ale *rapsodiilor* lui G. Topîrceanu, cu similitudini nu numai în vivacitatea dialogului ; de amintit, de asemenea, legănarea florilor din *Sfârșit de vară*, motiv de analogie în ordine umană, sugerând inevitabilul trecerii. Funcția metaforelor sensibilizatoare are tangențe cu ornamentica scoarțelor pupulare, de unde flori stilizate, simbolice, acorduri cromatice verificate sugerând un climat de poveste, o meta-existență respirând gingășie, incitând la reverie. „Otilia-Brunhilda-Cunegunda-Rodoguna" (cum i se adresa Ibrăileanu debutantei), avea față de „ceea ce s-ar putea numi miniaturism sentimental" un *antidot* : umorul (*Studii literare*, 1930, p. 130). Accentele depresive, izolarea în tristețe, mâhnirile trecute se topesc, la urmă, într-o sinteză fără reliefuri tragice — un fel de melancolie sadoveniană —, lucrurile repetându-se într-o dulce monotonie. La polul realmente grav, cel din *Poezii (1939)*, sub semnul noului război mondial, se confesează un „suflet amar", rătăcind „prin cimitirul vechi", în care „toate crucile-au murit"... Singura consolare rămâne creația, aceasta introducând într-o purificată lume a esențelor, ca în excelenta parabolă *Ulcica albastră de lut*. Cu gândul la o tânără fată, un olar mângâie, transportat, „pământul fierbinte sub roată..." Opera mâinilor lui implică un fel de transfigurare ; în linia-i gingașă, micul recipient de lut reține profilul ființei iubite, neschimbător : „Din dragostea lor de pripas, / Din tânărul suflet durut, / Pe lume atât a rămas : / Ulcica albastră de lut..."

La nivelul cel mai elevat se situează *Taina*, poem antologic —, o altă parabolă. În vechiul cimitir, „dormea de-un veac, sub un cireș sălbatic", vlădica Gherasim ; cum timpul destramă, reclădește și schimbă noimele, piatra funerară, arătând că „Vlădica a intrat de-a dreptu-n rai", a ajuns „drept temelie la un han ; cireșul „a murit și el" — iar în locul vlădicii a fost înhumată „o biată fată moartă cu păcat..." Totul e motiv de elegie, meditație lină pe marginea necontenitei prefaceri a materiei :

Acum, în colțul vechi de țintirim,
Nu-i nicăieri Vlădica Gherasim,
Nici fata nu-i și nici cireș sălbatic (...)

Iar în tăcere și-n zădărnicie,
Cenușa schivnicului, cuvioasă,
S-amestecă încet pe veșnicie
Cu tânăr trup de fată păcătoasă.

Respirația scurtă, în alte texte, e compensată prin acuratețea expresiei, prin finețea detaliilor amintind lucrul filigranat al bijutierului. Poezie de organizare tradițională, așadar !... Câte un termen mai rar, câte un arhaism ori neologism, polarizează lumina asemenea unei pietre prețioase. Pe de altă parte, comparația cu *fumul* și epitetul *fumuriu* sugerează misterul oglinzilor, al toamnelor, al feței apelor, în zare. Iubirea „se risipește ca un fum" *(Zădărnicie)* ; pânza nopții e „palidă ca fumul" *(Târziu)* ; licuricii sunt „arătări de fum" ; iarna trece prin „fumurii portaluri" *(Ianuarie)*... Veritabile mici bijuterii sunt unele metafore —, buratecii fiind „smaralde încrustate în frunziș" *(În crâng)*, iar o pasăre „un bulgăr mic de cenușă" *(Măcăleandrul)*. Cu virtuți ca acestea, o carte destinată copiilor, *Baba iarna intră-n sat*, este, în genul ei, o operă excepțională, clasică.

Perpessicius arăta mai multă atenție prozelor, câteva volume. Interes reclamă mai degrabă profilurile din *Prietenii mei scriitori* —, Mihail Sadoveanu, Tudor Arghezi, Liviu Rebreanu, Mihai Codreanu, G. Topîrceanu, Demostene Botez și alții.

REVERII ALE REPAUSULUI : CAMIL BALTAZAR

Nimic mai contrastant ca expresie poetică, decât durităţile *bletemelor* argheziene în raport cu diafanităţile lui Camil Baltazar, care pune surdină nu numai flautului, violinei, dar şi propriei voci, cultivând, în paginile caracteristice, confesiunea şoptită, cantilenată, aproape aeriană. În spaţiul circular al elegiilor din primele lui cărţi (*Vecernii*, 1923 ; *Flaute de mătase*, 1924 ; *Reculegeri în nemurirea ta*, 1925), dominate de mirajul imaterialităţii, cuvântul, şovăitor, vizând o continuă puritate, tinde să se dizolve în muzică. Reveriile sale, în lumină de primăvară ori de toamnă, sunt reverii ale repausului şi calmului, marcând implantarea în climate cu destul de puţină istorie. Nota diferenţială a poetului, care singuratic dar nu izolat, pune deasupra altor valori discreţia sentimentului, stă în putinţa de a se insinua, comprehensiv, în eul altora pentru a vorbi în numele lor ; pe scurt, în *Vecernii* apare în *travesti* un liric de sensibilitate feminină, substituindu-se ftizicilor dintr-un sanatoriu, „traducând", aşadar, psihismul bolnavilor reali. Anterior, D. Iacobescu, I. C. Săvescu, Barbu Nemţeanu şi alţi tuberculoşi vorbiseră în numele propriei lor drame, asociind disperarea şi sarcasmul ; la Camil Baltazar, nici un gest de revoltă, dimpotrivă o acceptare patetică a suferinţei, încât rezultatul e un fel de melancolie generalizată, o resemnare silenţioasă, de sfârşit. Cuvinte vătuite, metafore cu reverberaţii scurte, o tristeţe în nuanţe blânde, estompate, iată un climat de intermitenţe în care reacţiile se reduc la câteva forme ritualice. Dimineaţa din *Tragedii mici*, pare, ca la impresionişti, *o pictură în tonuri fragede şi crude*, peste care *soarele zumzăia melodia prăfuită* ; spectacol muzicalizat, lipsit de *plumbul*, de claustrările şi surpările lui Bacovia ! Prin ora „limpede şi cristalină" trec *serafi*, tristeţea se subţiază sistematic prin revărsare în natură, de unde răsturnarea, intervertirea perspectivelor. În locul unui prezent tragic, în *Polen de aur vechi*, apare un trecut *rememorat*, mai mult sau mai puţin consolator, ori un viitor *imaginat* :

Prietenă, eşti departe şi de iubire săracă,
Îngăduie a mâinilor mele rugăciune de promoroacă,
Să vie cu paşi de promoroacă la ferestre,
Şi să te roage : aminteşte-ţi vechea poveste.

Vom şedea pe-aceeaşi bancă, sub aceeaşi seară,
Ochii vor cuvânta lumină şi zori,
Peste sufletele noastre ghirlande de albe flori...

Toamna însăşi, cu „ploi de-argint", are reflexe helitropice. Verbe sugerând calmul corespund unor substantive ca *lumină*, *linişte*, *evlavie*, *sfiiciune*, *cucernicie*, *tăcere*, *mângâiere*, *litanie*, *cleştar*, *copilărie*, *rouă*, *violină*, *prietenie* şi altora ca ele. Starea de singurătate e în fond una de vagă *aşteptare*. Într-un context moral aicesta, vitalitatea ameninţată îşi repercutează vibraţiile intime într-o conştiinţă în care *firavul*, *mătăsosul*, *spumosul* şi celelalte atenuează sensurile grave, puse între paranteze, de unde verbe ca *picură*, *piruie*, *surâde*, *clipocesc*, *plutesc*, nuanţe adecvate moliciunii, reacţiilor gingaşe. Până şi oboseala, înceată, vine tandră „melodioasă". Lângă „copacii ruginiţi" din *Convalescenţă*, bucuria nu poate fi decât „sfioasă". Podgoria — la început de iarnă — şi „oraşul mic, cu hudiţi strâmte şi murdare", sunt numai incidental termeni de referinţă pentru a sublinia, prin extrapolare, nostalgia de „zări curate", de „lumină albă", de „litanii albe de ghiocei"... Clopote line „înviorează sufletul în luminoasa după amiază", răspândind *poveşti de lumină* prin *fire moi de soare*. Acvaticul, roua, „luminişul de boare sidefată", privighetori sugerând un regim al cerului liber, alternează cu chilimbarul, cu cărţile, cu memoria pianului. Cum arată oare iubita din *Vecernii?* „Părul tău dobândeşte culoarea vinului, / sufletul dobândeşte culoarea vinului (...) / Sufletul ţi-l simt scâncind, vibrantă violină (...) / Văd cum ochii tăi prind pojghiţi de singurătate, / Ca un eleşteu într-o toamnă ruginie..." Gesturi de adoraţie castă urcă în timp, parcă din *trecento*. În amintire (*Scrisoare unei prietene din copilărie*), sufletul de cristal al iubitei are file „sfinţite" ; în *Convalescenţă*, un alt profil feminin e apropiat sacrului :

Cum gura-ţi amuţise de sfinţenie,
Sub umezeala linei desprimăverări,
Ne-am prins, robuste, mâinile-amândouă,
Cu inima : răcoare şi tăceri...

Evident, astăzi *flașneta, basmul*, țigăncile care dau în ghioc, *cocorii* și alte referințe ca acestea țin de o recuzită vetustă, din vremea lui St. O. Iosif. Prin angelism, dar mai ales prin fluidul muzical cultivat cu grijă, prin tenuitate, Camil Baltazar devenea un succesor al prerafaelitului Ștefan Petică, de care-l apropie trăsături multiple. Dacă la alții „divinizarea" începe cu elogiul ochilor, la el prioritate are grația mâinilor, într-un neîntrerupt balet imaginar, ca de pildă în *Primăvară nouă*, în *Scrisoare unei prietene din copilărie* ori în *Amintire*: „Mâinile ți se desprind atunci de trup / Și purced a lumina cu altă lumină..." De regulă, însă mâinile acompaniază declarațiile:

> Mâinile am să ți le iau în mâinile mele,
> Peste ochi îți voi sufla frățește, jăratec de vorbe domoale,
> Încât mâinile vor căpăta lumina albă
> Și catifeaua lor va fi moale...

Sau:

> Prietenă, eu te visez cu același argint pe trup,
> Și cu mâinile tot păsări sărace...

Deși masca e alta, limbajul din *Flaute de mătase* nu diferă, în latura expresivă, de acela din *Vecernii*; *sentimentele*, deși altele, nu au alte unghiuri de refracție. Lumina, liniștea, argintul, mătasea, porumbeii, inserările cu „heruvimi și pene albe", mâinile, paserile albe, stelele de puf participă mai insistent la o reprezentare muzicală, al cărei regim nu e, totuși, simfonia, ci monodia. Flautul acompaniază o singură voce, în intenția de a stimula, ca în *Predoslovie* (de fapt o incantație), declanșarea unei stări muzicale: „Taci lin, / Arhanghelii serii vin, / Seara vine / Și-a căzut zăpadă. // Melodii albe / Au să urce / Și să cadă / Și vor poposi / Lângă sufletu-ți de seară și zăpadă..." Materia însăși protejează indirect amintirea iubitei moarte; formule incantatorii tind, în alt loc, să exorcizeze: „Închide pleoapele mânilor... / Stinge ruga ochilor, / Tacă buzele cu liniște închise..." Printr-o vagă schimbare de planuri, trecutul încearcă să devină prezent și, în măsura în care întrebările se mențin în zona lirismului pur *(Mai știi să alegi?, Mai știi să taci?)*, emoția poetică, autentică, e trasă în esențe. Schematic, lucrurile se desfășoară astfel: poetul își amintește că prie-

tena avea „ochii triști, de prea multă lumină și naivitate"; *mica* sau *marea elegie* se derulează apoi pe fondul unei întrebări-refren: „Ai să-ți mai aduci aminte?; într-un al treilea tempo, evocarea fiind încheiată, urmează proiecții în vreme: „Mereu te voi aștepta!"; ori: „Vor reveni toate paserile albe din vremea aceea..."

Mult mai substanțial e cel de al doilea volum, *Reculegeri în nemurirea ta*, în care Ov. S. Crohmălniceanu remarca afinități cu „unele versuri ale lui Trakl"; traducerile lui Baltazar din poetul austriac, deși ulterioare publicării cărții, sunt un argument. Practic, *reculegerea* (altfel spus reflecția sau meditația) constituie la el un fel de matrice, în care, ca în primele două volume, se organizează discursul liric. Structură evident retractilă, Baltazar retrăiește interior dramele existenței, nedetașându-se complet nici chiar când le strămută în „larguri de eternitate"; cu toate trimiterile la astre ori la natura apropiată, prioritar rămâne „plânsul intern", lamento-ul unui bacovian mai puțin tragic. Copilul mort „sub zile de lumină, cu plânset de nemuritoare stea", răposatul metamorfozat în „șopot de înstelată simfonie", poate fi o simbolizare a propriei vârste dintâi, care, transferată în astral, implică o a doua și ultima stingere. Prim-planul și planul secund se interferează similar și în *Copil romantic* („de douăzeci de ani"), și în *Seară de zăpadă*, într-o lumină mângâietoare coexistând cu misterul și halucinația, motivul „reculegerii" fiind păstrarea iubitei în memoria internă. Dimensiunile se lărgesc până la transpunerea datului pasager într-o „eternitate de eternități", timp de „muzicală unduire" *(Armonie planetară)*. Ritualul „mâinilor", reluat, continuă spectaculos, reculegerea lunecând spre *Basm*:

> Seară de seară luna ar fi fost heruv halucinant,
> Zorit să ne poarte caleașca.
> Și mâinile tale-ar fi ajuns mâinile ei...

Personajele feminine din *Biblice* (1926) aparțin, ca la Victor Hugo în celebra *Booz endormi*, unor mici *scene de gen*. Procedeul a tentat anterior pe mulți, astfel că *Salomeea* a circulat de la Flaubert, Huysmans și Wilde până la Adrian Maniu, interesând totodată pictura, muzica, ecranul; *Sephora* i-a sugerat Hortensiei Papadat-Bengescu un concis poem simbolic; *Sulamita* putea fi găsită mai înainte la Corneliu Moldovanu *(Cântarea cântărilor)* ori la N. Davidescu *(Iudeea)*. Iat-o pe Sulamita lui Baltazar, de o senzualitate nedisimulată, „tremurând (...) și plânsă", dezvăluindu-și obsesia: „Juncele și mieii când mi-oi adăpa, // spune-le-oi po-

vestea unei dragosti grele. / Mi-or răspunde cu balanga ba / Clopote ca tot atâtea stele". De la centralismul unui singur om, în *Cina cea de taină* (1929) privirile se ridică la lumea multiplicată — prin *Adam și Eva* — în miliarde de perechi. Două atitudini, o anumită dogoare, un discret panism („Lasă-mă să șuier / Ca un Pan la glesnele tale"), și adorație ingenuă („Ești toată de-o infinită puritate") se manifestă complementar, în direcția unui dorit echilibru: „Să fim o singură făptură, un unic flaut, / în care căutându-mă, cu degetele pe mine, / Pe tine să te caut..." În același sens, un *Cântec unanim* ilustrează parcă „unanimismul" unui Jules Romains, potrivit căruia, existența nu devine semnificativă, în manifestări individuale, ci în ansambluri care unifică și dau contur. La fel iarăși, peregrinări în mitologie *(Dafnis și Hloe)* invită în universal.

Dacă în vechile *Vecernii* agonizarea și boala demonstrau contacte cu Rollinat din *complaintes* ori cu alți simboliști (fără macabrul decadenților), în *Întoarcerea poetului la uneltele sale* (1934), acesta își exprimă clar preferințele pentru un anumit rusticism. Mai subliniat ca la B. Fundoianu, la Baltazar (născut „în Mera de munte") nostalgia podgoriilor vrâncene definește un temperament agrest *sui-generis*, format „într-acest pământ românesc". „M-am jurat frate cu graiul, ca țarina c-un plug", ni se spune într-un *Cântec pentru slava României*. Sensul *întoarcerii* din titlul noii cărți e multiplu: revenire la *curăție*, la „sfieli de umilință", la mirabile frăgezimi naturiste („Sub oblăduirea vegetală a ființei tale, / Cu o mie de muguri plesnind"), partenerii umblând „desculți prin iermie de muguri plesnind"), partenerii umblând „desculți prin ierburile nalte"; pe scurt, evaziune dintr-un „acum" sfâșiat de tristețe, pasiuni amintind de *Tristan și Isolda*; revenire la aurolar, la simplitate. Sensibilitatea comprimată, sufletul ultragiat de „trepidația" nebună caută o scăpare: „Ce e mai bun din mine, / Umanitatea mea, simplă și tainică, / Așteaptă ceasul rar al serii, / Când mă simt din nou copil și poet. // Dar până atunci repet parabola convențională / A vieții cotidiene. / Alerg și asud prin tramvaie, / Mă-nghesui un număr prin mulțime; // Adun material de la colaboratori / Pentru «România literară», / Mai scriu un cursiv de circumstanță..." Întors „la uneltele sale", la pagina albă, la „stiloul galben", seara poetul se simte ca un „Dumnezeu" ostenit, care-și „plânge de milă", contrast ironic traducând în maniera Heine o „mulțumire de om plâns / și-mpăcat..."

Suferindul imaginar din *Vecernii* era dubletul unui personaj sociabil, deschis naturii, cum însuși avea să precizeze la maturitate, scoțându-și masca uzată, convențională. Ideea de poezie „trăită", aplicată progresiv după ciclul *Tărâm transcendent* (1939), reprezenta un mod de integrare spontană în fluxul străzii, orientare nu fără legătură cu dinamismul grupărilor de avangardă. Un titlu de acum, *Strigări trupești lângă glesne*, putea fi raportat la limbajul șocant de la *Integral* ori de la *unu*. Într-o *Scrisoare unui prieten actor*, text având analogii cu explozivul *Manifest* al lui Sașa Pană, ori cu inscripția *F. T. Marinetti* a lui Stefan Roll, se aud ecouri futuriste: „Plânsete imponderabile de T.F.T. / legănându-și depărtat gondolele. / Fabrici, hornuri, fumegos-semnalizând / trude de roboți pe brânci la muncă, / șuierat sirenele simetrizând / citadina-le poruncă..." Notații enumerative ca acestea, înregistrând în repezi secvențe de film realități urbane contemporane, lasă loc, în rest, transcendenței, obișnuitului *tărâm pur*, încât *raiul, celestele vedenii, raza pură, o pământească dumnezeire, floarea, pure diademe, spuma ființei tale* (în opoziție cu *țărna mea)* continuă registrul liric din tinerețe.

După al doilea război mondial, se succed la intervale variabile mai multe volume, unele cu resorturi sociale și etice osândind violența războiului, altele elogiind forța modelatoare a creației *(Contemplare a frumuseții veșnice)* sau *Frumosul românesc*. Poetul vârstnic n-a încetat să-și zică *Trubadur*, dar versurile lui de acum, submediocre, nu merită interes.

D. GHERGHINESCU VANIA, DOMNIȚA ȘI BRAȘOVUL

Personalitatea lui Gherghinescu Vania - poetul pare legată până la limita legendei de cea a soției sale, Domnița. Mișcat de drama *Unchiului Vania*, D. Gherghinescu adăugase propriului nume prenumele celebrului personaj cehovian, devenind astfel : Gherghinescu Vania. Debutantul din 1920, la revista severineană *Datina*, ducea cu sine, în peregrinările de magistrat prin câteva orașe transilvane, opțiuni din Oltenia natală, în special adeziunea la orizontul moștenit, realitate pe care-și va instala consecvent, hotărâtor, poezia. În esență, fără a fi fost conservator, colaboratorul la *Bilete de papagal* și *Universul literar*, la *Gândirea* și *Brașovul literar*, se înscria în cadrele unei evoluții organice. Nu scutite de deziluzii, legăturile sale cu Brașovul cultural acoperă câteva decenii, făcând din autorul *Privighetorii oarbe*, inclusiv din Domnița, „frumoasă și bună ca o mireasă de voievod“, niște embleme ale locului. Perspectiva dispariției Domniței, minată de boală, transpare, la el, în elegii tandre ; excepționala ei aptitudine de a înfrunta inevitabilul e de găsit în tulburătoare reflecții epistolare. Cu un relevant văz al etnicului, diferit însă de olteanul D. Ciurezu (din aceeași generație), autorul plachetei din 1928, gata de *Drum lung*, continua limbajul unui Șt. O. Iosif pătruns de nostalgii, impresionat de *Cântecul greierului*, acesta „o muzică a liniștii — duet de coarde în surdină...“ Rostirea în șoaptă, sub „sfârșit de stele“, e, de altfel, notă constantă, direcțiunea reținută acționând în ritm cu privirea împânzită de „melancolii“, cu „vălul de vis“. Dacă intermitent la romanticul Gherghinescu Vania există foc, e ceea ce Blaga înțelegea prin *foc îngropat*. A opera verbal cu „fire de argint“, cu „reflexe dulci de soare-n asfințit“, cu semitonuri și sferturi de ton, cum se vede în *Lacrimile*, suavă declarație de iubire, era modalitatea confesivă a Otiliei Cazimir ori a Elenei Farago, Frazare mereu liniară, metafore simple, cromatică luminoasă, transparențe de zugrăveli pe sticlă — acestea nu exclud un anumit mister, o

tânjire către ceva *dincolo* de concret, în impalpabil. Stări de veghe, așteptări, deziluzii, o singurătate existențială între tăceri și lamento, nu aduc încă accentul-surpriză, pata de culoare care să capteze atenția, de unde planarea în *Amintire :* în trecut, adică. Deajuns o *Clipă de odihnă*, de retrospecție în fond, pentru ca tumulturile, febrele copilăriei să se rarefieze în lumină.

Și în *Amvonul de azur* — la cinci ani după debutul editorial — masca elegiacului contrazice imaginea lui Gherghinescu Vania-omul, personaj volubil cultivând nonșalant dialogul, dând prestigiu oficiilor de gazdă în casa de la Brașov, din strada Crișan, 18. Pentru cel dintâi, un poet e un *Cântăreț bolnav* „plecat peste abisuri interioare“, tentat să exploreze „vecia“ — finalitate incitând la aventuri pluriforme „spre țărmuri neghicite“. Ființă care, cotidian, urcă și coboară ! Surprize oferă anotimpurile, uneori câte o *Noapte divină :* „Fulguiesc stele din cerul deschis ; / Infinitul înfioară ca un sărut...“ Un recital nocturn de privighetori, o primăvară cu „vecinic mare înviere“, sublimități estivale cromatice de „holde și păduri“, toamna cu tristeți și întrebări la care nu răspunzi niciodată“ — tot atâtea notații vizând sinteza lirică —, evoluează „între etern și-ntre vremelnicie“, ca în finalul la *Chemare de toamnă :*

Vino cu mine sus, să-ngenunchem pe zările albastre
Mărginind înaltul ceresc elește —
În care s-a înecat sufletul meu,
Acolo sus, unde zac frânte aripile noastre.

Schimbări de undă în materie de vizualitate deconcertează. Apar (izolat) conotații bacoviene, marcând trecerea la limita tristeții.

Cum atracția reliefurilor pozitive implică obstacole, urmează tragic un proces de interiorizare, de retranșare în solitudine ; e spațiul spre care orientează însăși metafora-titlu : *Privighetoare oarbă*. Axa verticală rămânând în suspensie, poetul își asumă, nu fără întrebări chinuitoare, destinul păsării estropiate : „Tărâmuri noi se deschid înlăuntru / Și spre zare nouă — cărările ; / Altei vieți — poate morții, îi aud în ecouri chemările (...) / Cine împrăștie ceața / Pe ochii privind în afară ? / Cine, fără milă, brăzdează / Bolta frunții de ceară ?“ *(Chemări)*. Drama nonvederii din *Semn* („Era afar-un plâns amar / De cer pe care nu-l vedeam“) se asociază non-adecvării erotice din *Seară toridă*, câtă vreme cuvântul, în suferință și el, nu acopere sensul voit : „Ne căutăm

unul altuia vină / Pentru ceea ce n-am rostit..." Purtător de „elanuri și soare" poetului-privighetoare i-ar conveni claviaturi atotcuprinzătoare, în plus „columbe albe și rachete", mulți ani așteptate. Dar vocea nu i se mai aude deloc, până la târziul *Timp sonor*, ciclu adăugit volumului retrospectiv din 1971. Întoarcerile sonore în propriul *timp* sunt deci întoarceri afective în podgoria de odinioară, în cimitirul satului, în care s-au mutat bunicii și părinții, ori reverii în pădurea adormită : „căprioarele copilăriei", urmele preludiilor erotice, ardențele și suavitățile adolescentine refac ore pierdute, o temporalitate în sonorități de alb, sustrasă melancoliei, un spațiu-timp de un lirism pur.

Pe plajă e locul fantazării și recapitulărilor :

„Te simt peste tot și așa de aproape,
Că dacă te-aș striga, ai veni către mine,
Ușor ca-n legendă, pășind peste ape,
Ori țâșnind, ca ondinele, din adâncuri marine.

Sunt, apoi, mici ecranizări, jocuri grațioase : *Primul desen* (dedicat lui Corneliu Baba), o *Scrisoare confidențială* (lui Tudor Arghezi), miniaturi și catrene, arpegii pe claviaturi restrânse, utilizând doar câteva note. La un alt pol, sugestii din Cotruș, dar și din N. Crevedia, tind — într-un profil al lui Mihai Bravu — spre figurația monumentală : „Era mai falnic decât un gorun, / Și înțelept și viforos și bun. / Purta cușmă împodobită cu pană, / Și-avea privirea de vultur ; / Când se uita la dușman, / Uitătura lui făcea rană (...) / Apoi, cu barda / A despicat destinul..." Remarcabilelor acorduri erotice din *Schiță pentru o „Cântare a Cântărilor"* (în *Privighetoare oarbă*) li se alătură, în noul *timp*, câteva inscripții concise, între care o inspirată *Iubire*, un micro-scenariu în genul Tagore. Iubire ideală, proiectată în universal :

„Aș merge cu tine până la capătul lumii,
Dacă ai vrea" —
Spuse băiatul, învăluit în amurg
Și privind într-o parte.
Aprinzând cu privirea o stea,
Fata răspunse : „...Și mai departe !"

Și în alte secvențe, în *Rănitii anotimpurilor* de pildă, prioritatea revine comunicării despuiate, enunțului redus la propoziții eliptice, constatatoare. Pentru privitorul vârstnic, proximitatea de obiecte e, în subtext, motiv de distanțare filozofică :

Sub un tei, pe alee,
Singură — o fată ;
Pe-o creangă, deasupra,
Singură — o frunză ;
Peste amândouă —
Lumină-n cascadă...
De-aceeași paloare,
Amândouă tremură —
Gata să cadă,
Gata să zboare.

Pentru comparație, iată în aceeași schemă compozițională un superb catren de Antonio Machado. Numai propoziții simple. Construcție bazată aproape exclusiv pe vizualitate, pe montaj de volume și obiecte ; numai elemente arhetipale, primordiale în limbaj : substantiv, verb, adjectiv :

La plaza tiene una torre,
La torre tiene un balcon,
El balcon tiene una dama,
La dama una blanca flor.

Cea mai omogenă operă, *Acolo sus, steaua*, apărea la un an după exodul Domniței, în momentul dispariției lui Gherghinescu Vania însuși (1971). Amfitrioană rafinată, convorbitoare subtilă, epistolieră cu personalitate, Domnița Gherghinescu Vania a fost, virtual, o scriitoare cu vădite posibilități, dar care s-a autoignorat ; excelente sunt traducerile ei : *Cărarea pierdută* de Alain Fournier, *Fermina Marquez* de Valéry Larbaud și *Micul prinț* de Antoine de Saint-Exupéry. A o raporta la Ninon de Lenclos la M-me Geoffrin sau la M-me de Tencin ori la celebra M-me Récamier, prin *saloanele* cărora au trecut stele ale literaturii franceze, ar fi impropriu. A polarizat însă atenția. O totală admirație pentru Domnița Gherghinescu Vania au avut Tudor Arghezi, Lucian Blaga, G. Enescu, Miron Radu Paraschivescu, Victor Papilian, Șerban Cioculescu, inclusiv numeroșii debutanți care băteau la ușa Gherghineștilor. Despre „marele ei talent literar" (Șerban Cioculescu), depun mărturii decupajele epistolare regrupate de către poet și publicate în 1972, sub titlul *Cartea pierdută*. Scriere de două ori postumă : și pentru Domnița, și pentru autorul selecției !... Sigur e că Gherghinescu Vania a avut în Domnița un prim lector suprafin, deosebit de avizat. Fragmentul care urmează, destinat poate unui debutant, este edificator :

„Ţi-am citit poeziile şi le-am recitit migălos, cum ştii că fac eu. Mi-a plăcut *Leaganul* numai că „ţăpşanul" trezeşte ecouri tradiţionaliste, nesuferite azi. N-ai putea să aţipeşti pe un spaţiu verde, să zicem — pe o peluză ?... Fiindcă, vezi tu, s-a cântat aşa de mult... «în fânul de curând cosit !» Am să mai mă gândesc şi eu. Prea e frumoasă ideea pe care stă poezia asta, ca s-o laşi la voia întâmplării. Fii atent la vocabular ! «Plugul», bată-l vina, stă, între macara şi camion, ca un moş între băieţandri. Şi dacă omul e «aliat cu maşinile» (de nu ştiu câţi cai putere), poate ar trebui să realizeze ceva mai concret decât să «prefacă totul într-o albie strălucitoare/Oglindind parcă jarul Cereştilor covoare.»

Pe marginea unui poem al lui Blaga, observaţii epistolare traducând satisfacţia : „*Ardere* e frumoasă şi purificată până la sublim. Ai făcut unele inversiuni, de versuri şi cuvinte, uluitor de fericite. Mare meşter ! Şi ce frumos e «Fiinţă tu» în loc de personificarea pe care o ştiam. Nu mai vorbesc de puterea semnelor de întrebare răsturnate ca în limbaj vrăjitorilor..." (*Manuscriptum*, 1990, nr. 2).

Două cuvinte despre *Acolo sus, steaua*, suită de notaţii scurte, patetică *meditatio mortis* dar în primul rând lamento, elegie ritmic-reluată despre cea iremediabil pierdută ; accentele nu sunt mai puţin mişcătoare decât la Eugen Jebeleanu în situaţie identică, cele din *Elegie pentru floarea secerată* şi din *Hanibal*. De la jelirea sunând peste veacuri a lui Petrarca, *In morte di Madonna Laura*, acest tip de meditaţie n-a încetat să angajeze fiinţa morală a lectorului, participant imaginar la o experienţă-limită. Altă dată, *Cuvântul visat* de poet aspiră să sugereze : „Răcoarea-nserării şi focul amiezii — / Ca-ntr-un stih de Tudor Arghezi..." Acum, cuvintele, împovărate, obosite, sunt în *Impas :* „Ca să te cânt / Mi-ar trebui cuvânt / Să facă cer din pământ, / Şi stea / Din inima mea. / / Dar în zadar / Puterile mele, din suflet, / Eroic trudesc să-l dezgroape ; / Cuvântul acela / E încă plutitor peste ape". Lucrurile din casă, mobilier, tablouri, cărţi — cunosc *Suferinţe* specifice, de alt gen decât ale poetului, dar „suferinţe" !... După dispariţia partenerei de viaţă : „Se mai aud cântece — undeva ; / Dar cumplit / Orice frumuseţe mă doare" (*Cumplit*). Păsări „speriate de frig", frunze căzând, pomi stingheri, strigăte fără răspuns, toate converg în senzaţia dezolantă de gol planetar. De un petrarchism suav e *Vraja :* răposata urmărind „cum se deschide corola unui trandafir", sedusă de „ameţitoarea frumuseţe" a acestuia, părea că-l aspiră. „Acum nu mai eşti... / Şi-n mintea mea rătăcită/ Altă explicaţie nu-i : / Ai dispărut tu, / În vraja respiraţiei".

ULTIMUL DE LA „VIAŢA ROMÂNEASCĂ" : GEORGE LESNEA

Dintre scriitorii născuţi în „02", cum se exprima Saşa Pană, s-au dus, pe rând, şi Anton Holban, şi Vladimir Streinu, şi Zaharia Stancu, şi N. Crevedia... Mai longeviv decât toţi, Şerban Cioculescu avea să păstreze până la sfârşit o vivacitate excepţională. Să ne oprim la un alt „02" : George Lesnea. Fost şaptesprezece ani zeţar la tipografia *Vieţii româneşti*, personaj volubil, deschis frumosului poetic, sensibil la frumosul feminin, el avusese contacte cu G. Ibrăileanu şi Mihail Sadoveanu, cu G. Topîrceanu şi Otilia Cazimir, cu Al. Philippide, cu Teodorenii, cu Demostene Botez şi ceilalţi. Ambianţa intelectuală a marii reviste era un fel de Montmartre ieşean, un climat stimulator de dialog şi idei. Vatra spirituală a lui George Lesnea n-a fost alta. Structural, el e un romantic, un imaginativ exuberant, alert, caligrafic, un pasionat de fantome şi istorii trecute. De trunchiul clasicilor ţine el prin aspiraţia spre simetrie şi transparenţe. Momentul stilistic de după război, când noul poet îşi făcea debutul, era favorabil modernităţii. Junele culegător din atelierele tipografice ale *Vieţii româneşti*, blond, înalt, zvelt, observa şi asimila lecţia înaintaşilor, construind în prelungirea lor. L-a descoperit într-o zi Ionel Teodoreanu, care i-a schiţat, în savuroasa deschidere la *Poeme de Serghei Esenin*, un profil memorabil : „G. Lesnea părea o flacără atunci ţâşnită, ca acelea care vestesc în basme ivirea lui Satan. Viu cu intensitate, nu prin sănătatea aparentă, cu relieful şi culoarea ei, ci prin licărirea vitalităţii. Neastâmpăr în fruntea lui rotund agresivă... ; neastâmpăr în ochii lui afunzi şi trezi, de vietatea iscoditoare ; neastâmpăr în expresia feţii necontenit luminată şi umbrită de puzderia îmbulzită a gândurilor ; neastâmpăr în mişcările mâinilor, care deşi culegeau litere de plumb, păreau mai curând că silabisesc un ciardaş pe strunele unui ţimbal. Salahor al literei de plumb, o învinsese, totuşi, cultivându-se prin mijlocirea ei..."

Versurile de început, tipărite în *Viaţa românească*, şi le culesese cu propriile-i mâini — „cu pietate. cu sacrificii, cu iubire“ —, sublinia Mihai Ralea, într-o menţiune de câteva rânduri, adăugând că : „glasul său suav şi melodios se afirmă poate ca singurul demn de ascultat în ultimul an“, (*Viaţa românească*, 1931, nr. 2). Debutul editorial, în 1931 cu *Veac tânăr*, prefigura tematic şi stilistic tot ce avea să urmeze ; aparent nici o ruptură frapantă între vârste, viziuni şi motive din volumele de debut fiind reluate ciclic, însă de la orizonturi în mers, cu alte vibraţii existenţiale, într-o succesiune organică. Sihle, cetăţi şi mulţimi, mănăstiri, hanuri şi cronicari, scene bachice şi decorativ bizantin alternează cu momente de reflecţie, frecvent centrate pe tema trecerii. Însemne ale istoriei şi voci ale naturii acţionează solidar, inseparabil, într-un proces de vizibilă complementaritate ; imagini catifelate, monologuri în surdină, invită la contemplaţie, *Sihla* bunăoară oferind un eşantion tipic : „De-aici începe vremea cu schituri prin poieni, / Cu scorburi părăsite şi şerpi pe sub buşteni. / De-aici începe taina cu zboruri de iernuci...“ Treptat, poetul îşi compune o mască de rapsod fluent, evocator de cortegii voievodale, de domniţe şi vlădici, bonom-teatralizant, captivat de cromatica frescelor din Ţara-de-Sus, clădind pe anecdotă şi fabulos. Nostalgie lină, tehnică incantatorie, o constată *poésie du terroir*, propensiune spre legendă şi arhitipuri, iată trăsături prin care George Lesnea se înscrie afectiv în matca sensibilităţii moldoveneşti (filonul Eminescu-Sadoveanu), contribuind, alături de alţii, la reliefarea unui spirit al locului. Senzualismul rafinat din *Dimineaţa* e cel al priveliştilor pillatiene (la cântăreţul Argeşului de Sus poezia de acest gen fiind de nuanţă moldovenească) : „Un drum ce suie dealul se mântuie în cer / Cuibar de soare, iazul, prin trestii se dezbină, / Cirezile pasc molcom, de parcă beau lumină...“

Nu tablourile nipone ori persane din *Cântec deplin* (1934), nu diversele marginalii şi reverii, compoziţiile cu „temple vechi“ şi „bonzi“ enigmatici îi sunt caracteristice, ci imersiunea în zonele misterioase ale existenţei, melancolia difuză şi plastica lucrurilor, particularităţi semnalate de Al. Philippide şi Demostene Botez, de alţii. Într-un alt volum, *Argint*, Vladimir Streinu vedea îndeosebi un *pastelist*, „care, cu o respiraţie câmpenească, adică robustă, de câteva ori, reuşeşte să modifice respiraţia cititorului“ ; exacte erau observaţiile privind „dexteritatea formală“, „eclectismul inspiraţiei“ dar şi unele „mici ticuri metaforice şi prozodice...“ (*Pagini de critică literară*, II, 1968). Întors transfigurat din balade, captivat de „linişti şi necuprinsuri“, de o „linişte de aur“, ori de livezi —

„talazuri de miresme“ — poetul de la Iaşi ajunge la un fel de franciscanism tandru :“ — Bună dimineaţa, frate soare ! / Închinare ţie, pământ ! / Vouă pot să vă spun tot ce mă doare, / Cu vorbe simple, ca foşnetul de vânt...“ (*Astăzi*). Plenitudinea din *Dimineaţa* e fără umbre : „Mă strigă frunzele pe nume, / Mă poartă păsările-n glas... / Mă bucur că trăiesc pe lume, / Că printre oameni fac popas !...“ Cu privirea spre larg, naratorul înclinat spre baladesc cedează cuvântul imagistului, incantaţiei, litanicului, ca în *E ceasul albastru* — când „plini de funigei pe boturi, boii câmpu-l duc la pas“, când realul transgresează în sublim :

E ceasul albastru când eşti al văzduhului,
Când vremea colindă pe streaşina stuhului,
Când gândul şi limba îşi caută cuvintele,
Când luna se scoală să-şi puie veşmintele,
Când roţile-şi joacă pe poduri petrecerea,
Când arde pe umărul fetelor secerea,
Când fruntea s-atinge de crengile cerului,
Când iese din fluiere steaua oierului.

Mirajului ascendent, astral, îi răspunde adesea un altul, coborâtor-introducător în istorie : „Ţăranii merg arându-şi strămoşii din ogoare... / Cu opintiri de veacuri în mersul lor greoi, / Trec stemele Moldovei, trăgând în juguri ţara“ (*Poem din Moldova*). Dacă în *Poèzii* (1938) ori în *Argint* (1939), cicluri reprezentative, prim-planul revine germinaţiei universale, bucuriei de a fi, notaţiile din *Ceaslov* (1940) ori cele din *Pomul vieţii* (1943), în textură depresivă, sub semnul războiului, respiră tristeţe ; ca antidot moral, de remarcat retrospecţia, reculul în *Odinioară*, în *De mult*, în *Amintire*. Anterior. N. Iorga şi Octav Botez remarcaseră independent elegia mai veche *Moartea tăietorului de lemne* ; reliefuri melancolice, în alte pagini, balansează între mâhnirile bacoviene şi litaniile lui Demostene Botez. În volumele de final (*Treptele anilor*, 1962 ; *Ulcioare de piatră*, 1969), elegie şi elanuri se întretaie, convenţional însă, fără sunete noi, eşuând în platitudine şi verbozitate.

Câteva cuvinte despre traducător, ale cărui versiuni din Puşkin şi Lermontov, ca şi din alţii, cu deosebire din Esenin (1937), sunt exemplare. Selecţiile din acesta (62 poeme) entuziasmează pe Ionel Teodoreanu : „Dacă Esenin ar fi ascultat propriul lui vers tradus de Lesnea, ar fi zâmbit cu ochii lui albaştri limbii româneşti, ca unui sat natal în care un alt Esenin se născuse întru cântec...“ Între Esenin în versiunea lui Zaharia Stancu (1934) şi cel în viziunea lui George Lesnea, mai în spiritul originalului este în orice caz

Eseninul tălmăcit la Iași, textul respectiv, degajat, cursiv, părând a fi gândit în românește. Șerban Cioculescu estima că Lesnea, cunoscător al limbii ruse, este „poate mai literal“ iar Stancu „mai literar“, unul având în vedere „acuratețea versului“ sub raportul „ritmului și al rimei“, celălalt „substanța lirică și puritatea ei diamantină...“ Disociere vădit forțată ; necunoscând limba din care traducea și neavând „afinitatea electivă“ a lui Lesnea — aceasta temperamental apropiat de hoinarul de la Riazan —. Zaharia Stancu s-a bazat pe intuiție. Pentru a se ajunge la echivalențe de profunzime, nu era deajuns !... Dealtminteri nici criticul, neinițiat în limba lui Esenin, nu dispunea de instrumentația necesară pentru a sesiza diferențele, în complexitatea lor, în timp ce un eminent slavist, Petru Caraman, califica în 1939) „transpunerea din rusește“ a *Demanului* lui Lermontov, semnată de același Lesnea, drept : *Un eveniment literar*.

Narator oral de inepuizabilă vervă și fantezie, admirabil recitator din Pușkin și Esenin, epigramist sclipitor, George Lesnea fusese cel din urmă martor al confraternității de la *Viața românească*, un evocator, totodată, al Iașului de odinioară, cu edificii vechi cu legendele lui, care și ele nu mai sunt. Toată simbolistica poetului se cristaliza, în preajma sfârșitului său, într-un patetic *Cântec de plecare*, un *Nevermore* fără nimic poesc, negru :

Nu voi mai întinde punți
Către zarea depărtată,
N-am să mai colind prin munți
Niciodată, niciodată.

Singur am să trec sub tei
cu o inimă-ntristată.
N-am să mai iubesc femei
Niciodată, niciodată.

Va dispare-al vieții plai
Cu lumina-i fermecată.
Stele n-am să văd și cai
Niciodată, niciodată.

La 7 iulie 1979, el se așeza la „Eternitatea“ — în vecinătatea lui Kogălniceanu și Creangă, a lui Nicu Gane și Delavrancea, nu departe de Vasile Conta și Ibrăileanu, de D. Anghel, Mihai Codreanu și G. Topîrceanu, de Agatha Bârsescu și Otilia Cazimir. Era ultimul de la *Viața Românească*...

FRONDĂ ȘI DETAȘARE

PRELUDII LA AVENTURA CUVÂNTULUI : TRISTAN TZARA

Inclus foarte de timpuriu în dicționare de artă și în enciclopedii, Tristan Tzara aparține prin ceea ce-i este într-adevăr caracteristic literaturii franceze, în special istoriei avangardei ; cum promotorii acesteia, întruniți inițial la Zürich, proveneau din spații diverse, numele Tzara e citat în compania lui André Breton, Hans Arp și Ph. Soupault, a lui Francis Picabia. Man Ray, Max Ernst, Paul Eluard, G. Ribemont-Dessaignes, J. Evola, alături de Raymond Radiguet, dispărut atât de timpuriu, de Paul Klee și de De Chirico, poeți, pictori ori sculptori avangardiști. Precaritatea operei de expresie română a insurgentului de la Zürich — debutant precoce în pas cu Ion Vinea și aparținând generației Blaga-Barbu-Camil Petrescu —. se explică prin instalarea lui definitivă, după întâiul război mondial, la Paris. Celor unsprezece texte ale sale, editate în 1934 de Sașa Pană, sub genericul *Primele poeme* impus de autor), li s-au adăugat, într-o nouă ediție (1971) altele, apărute după război în *Contimporanul* sau rămase în arhiva poetului ; în totul, inclusiv fragmentele și variantele nedefinitivate, mai puțin de patruzeci de titluri !... Efuziuni sentimentale, reverii livrești, interludii elegiace, o nonșalanță devenită poză, se integrează locurilor comune simboliste din epocă, paralel cu notele macabre, cu monotonia provincială și aventura imaginară ; acestea, confesiuni ale cuiva între șaisprezece și nouăsprezece ani, ar trece bineînțeles neobservate, dacă rostirii liniare, patetice, nu i s-ar suprapune, ireductibilă, o ostentație juvenilă, repede convertită în frondă și teribilisme. Spunând despre sine că e „un zidar care se întoarce de la lucru“, ori „amintire cu miros de farmacie curată...“, autorul *Primelor poeme* rămânea la jumătatea autoportretului.

Compasiunea pentru solitari alternează cu senzația de urât și constricție : „Verișoară, fată de pension, îmbrăcată în negru, guler alb, / Te iubesc pentru că ești simplă și visezi / Și ești bună, plângi, și rupi scrisori ce nu au înțeles“ *(Verișoară, fată de pen-*

sion). În căutare de sine, debutantul vanitos în fond, se vrea ocrotit cu grijă : „Hamlet din sufletul meu tremură că-i frig și vânt..." Destinatarele mesajelor lui, o soră de caritate ori o croitoreasă, îi inspiră scenarii în care, tipic, prim-planul e rezervat demonstrativ sieși :

De-ai fost croitoreasă ori n-ai fost nu-mi pasă
Dragoste provincială în curent cu mișcarea literară
Sufletul tău e curat și e bine informat — asta-i
Partea principală pentru cântarea sentimentală (...)

Primăvara trece în trăsură de plimbare, și eu vin călare
Cântăreț pe coarde noi de la țară și-aduc câinele lătratului de seară
Ce-și primește regele invingător cu flori și cu fecioare.

De pe acum se observă tentația dicțiunii libere ; eșantioane vădind insolitarea ori măcar clătinarea sensurilor sunt de găsit pretutindeni : „Ce păcat că n-auzi / Ferăstraiele luminii !" „— Hai în parcul comunal / până o cânta cocoșul / să se scandalizeze orașul..." „Aer rece mă izbește-n față / simt alergături de vânătoare / Câinii nebuniei s-au dezlegat". Ori : „Sufletul i-era / Noaptea la spital / Ziua dădea / Lecții de pian"... Între gravitate și grotesc, se fac aluzii la anticonformistul Wedekind, precursor al expresionismului, mort în 1918 și devenit simbol al revoltei : „Se spânzură-un om și privește / Vântură picioarele / Se amuză cu picioarele..." Într-un *fragment* se întrevede limbajul hazliu, deliberat alogic, din *„manifestele Dada"* ; „În ghețari aș vrea să urmez (...) / cu nisipul ce-mi furnică în CREIER / fiindcă sunt foarte inteligent / și in întuneric". În grupajul *7 manifestes dada*, propoziția : *Je me trouve toujours très sympathique* — va fi reluată analog, în variante. Silueta spânzuratului din „răchita răcoroasă", țipete năvălind din ospiciu „ca șerpii domesticiți din lada de menajerie" *(La marginea orașului)*, obișnuite priveliști de *Duminecă*, notații din alte texte sugerează un fel de spectacolizare în frescă : „Pe pod un om aplecat, fluieră în apă gânduri / La noi e cald și bucurie ca și când se nasc la stână mieii..." Citadinul Tzara (invocând repetat patul de spital) cântă la pian și visează parodic aventuri „în fânul proaspăt cosit, cu urzici" ; anterior lui Arghezi din *Logodnă* și *Mireasa*, iubitei i se promit bucurii elementare, aventuri lângă păduri cu urși, cu veverițe și cerbi : „O să locuim într-o casă acoperită cu stuf / Pe care berzele-și fac cuibul / O să primim musafiri, o să mergem la primar, la școală / O să colecționăm insecte din văzduh..." Pa-

ralel cu cei dintâi psalmi arghezieni, antitradiționalistul Tzara schițează gesturi analoage, specifice genului : „Te caut pretutindeni Doamne / Dar tu știi că-i prea puțin / te-am înmormântat în noiembrie..." *(Tristeță casnică).*

Semnificative sunt similitudinile de limbaj cu Ion Vinea, nu atât afinitățile tonale, cât procedeele, structurile conotative. Care dintre cei doi reprezintă însă ecoul celuilalt ? Un *Cântec de război* de Tristan Tzara și *Mobilizare* de Ion Vinea probează un clar fenomen de osmoză : același prozaism voit, aproape aceeași regie, în plus o fantezie amintind de Whitman, din care autorul *Cântecului* a și tradus. Poemul lui Tristan Tzara avea să fie publicat târziu de Vinea, în *Contimporanul* (1923, nr. 27) ; cel al lui Ion Vinea apăruse în plin război, în 1916 ! Despre relațiile de amiciție cu Vinea, durabile, definitorii, despre invitarea acestuia la Gârceni vorbesc, de altfel, și alte confesiuni : „Nebuna satului" din *Tristeță casnică* e, vădit, soră a tragicei *Ioana*, nebuna din *Ora fântânilor*. Se surprind analogii de substrat liric între *Elegie pentru venirea iernii* de Tristan Tzara și atmosfera elegiac-sentimentală din poemul lui Vinea *Dintr-o toamnă*. Poetul *Orei fântânilor* evoca într-o inscripție din 1923 *(Dintr-o vară)* conacul și pădurea de la Gârceni, pentru a vorbi în fapt de vechiul confrate.

Plecat în 1915 în Elveția neutră, Tristan Tzara publica anul următor, în colecția „Dada", *La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, iar la 14 iulie 1916, la cea dintâi manifestare publică *dada* (în sala „Zur Waag", la Zürich), relua un fragment din respectivul opuscul, sub titlul *Manifeste de Monsieur Antipyrine*. Limbajul nu era numai poznaș, ci franc sedițios, pentru a irita prin exces pe „gentilul burghez". Iată mostre relativ temperate : „Dada
este viața fără pantofi și paralelă ; care e contra și pentru unitate
și hotărât contra viitorului; creierii noștri, știm bine că vor deveni
perne moi, că antidogmatismul nostru e la fel de exclusivist ca un
funcționar și că nu suntem liberi și strigăm libertate. — Necesitate
severă fără disciplină și morală și scuipăm pe umanitate"... Parti-
zanii mișcării nu sunt „naivi", ci „exclusivi" —, proclama senten-
țios Tristan Tzara, negând demersurile expresioniste, futuriste, cu-
biste, practicile de orice alt gen. Nu peste mult timp, în cel mai
amplu dintre cele *7 manifestes dada* (difuzat tot la Zürich, la 23
martie 1918), exclusivismul devenea obiectul unui paradox frapant:
„A impune propriul tău A.B.C. e un lucru natural —, deci regre-
tabil". În esență, „dada nu înseamnă nimic", de unde pledoaria pen-
tru extrema unicizare a expresiei, care, eliberată de obsesia gene-
ralizării și *înțelegerii*, va demonstra o dată în plus că nu există o

bază „psihică ilimitată, comună întregii umanități", că e imposibil „să ordonezi haosul care constituie această infinită variație informă: omul". Practicând „neîncrederea în comunitate", artistul de tip nou *protestează*. Logica trebuie izgonită, ca „falsă", exemple din pictura de avangardă probând că *dezordinea, eul și non eul*, afirmația și negația sunt realități interșanjabile, „sclipiri supreme ale unei arte absolute".

Convențiile fiind abolite — remarcă un exeget, Michel Sanouillet, în *Dada à Paris* (1965) —, se instaurează cadrul pentru o „anti-artă poetică" deschisă tuturor surprizelor. (La un congres medical la București, în 1932, Emilian I. Constantinescu, autor al tezei de doctorat *Anarhismul poetic*, prezenta demonstrativ raportul *Dadaismul în literatură și psihiatrie*, trăgând semnale de alarmă).

Zeflemist prodigios mizând pe grotesc și paradox, funciarmente provocator, teatral, și iconoclast, aparent refractar oricărei metafizici, Tristan Tzara „sfâșie" totul, vestind „marele spectacol al dezastrului", „descompunerea" universală; nu-l ține în loc nici o filozofie, de vreme ce, măsurată la scara Eternității, orice acțiune e deșartă", arta însăși fiind un „lucru personal", pe care fiecare îl face pentru sine. Cât timp acționăm împresurați de automatisme, sunt de dorit opere „puternice, drepte, precise și pe veci neînțelese", fenomenul *dada* voindu-se un experiment perpetuu, tranziență fără sfârșit, în perspectiva unor interrelații nebănuite. Stranietate? absurd? ebrietate verbală?... Lecția ultimă, căci se degajă una, e că tiparele trebuie discreditate, expuse necontenit tirului ironiei, detronate cu grenade neutralizante. Se ajunge la o scriitură destructurantă, dezintegratoare, cu efecte lucide, parodice, cvasi-urmuzicene. În latura sa programatic-ostentativă, dadaismul devine astfel o sumă de răzvrătiri și negații, propunând „abolirea memoriei", „abolirea profeților", „abolirea viitorului", vehiculând pe de altă parte „credința absolută, indiscutabilă, în fiecare zeu produs imediat al spontaneității..."

Senzațional însă!... Dadaismul „nu e o doctrină de pus în practică", avea să declare întemeietorul mișcării, într-un *Manifest despre amorul slab și amorul amar* (lansat la Paris, la 12 decembrie 1920) —, în ordine temporală cel de al șaptelea. Timpul pare să-i suprapună lui Tzara-omul dadaismul în totul; altfel spus, fenomenul *dada* obnubilează oarecum personalitatea mentorului, a principalului său promotor, posedat progresiv (cum însuși preciza) de „revelația unei lumi cu totul nouă, care se dezvoltă cu toată viteza..." Termeni ca antiroman, antimemorii, antiteatru, astăzi intrați în fondul lexical curent, merg, mai mult sau mai puțin, pe sugestii dadaiste de tipul: „Antiliteratură Dada; Antimuzică Dada; Antipictură Dada..." Sub presiunea suprarealismului, acesta susținut din 1919 de André Breton în numele „vieții adevărate", conceput ca o „experiență de libertate și eliberare", agitatul Tristan Tzara anunța în 1922, la Weimar, sfârșitul dadaismului; epoca se deschidea altor formule. În 1946, el revenea la București ca „sol al literelor și luptător pentru pace", prezentând conferința *Suprarealismul în epoca de după război*. Autor a vreo treizeci de plachete evoluând pe discontinuități, despre cel pornit de la Moinești, un contemporan, Gaëtan Picon, nota că a trecut „treptat la un cânt mai domolit, în care domină vocea tandreții grave, conștiința îndatoririi față de ceilalți oameni, grija de a fi un martor și o călăuză eficace".

SACRALIZÂND POEMUL : ILARIE VORONCA

De timpuriu dezlegat de viață (prin proprie voință), autorul *Colombei* a pus între el și viitorii săi lectori un interval nu numai temporal, dar și unul spațial, părăsind, ca Tristan Tzara și B. Fundoianu, climatul în care se formase, pentru a deveni scriitor de expresie franceză. Imprevizibilului frecventator al cercului lovinescian, înalt, deșirat, măsliniu, i se publicau la nouăsprezece ani, în *Sburătorul literar* (1922, nr. 43), niște *Tristeți de toamnă*, debut nu foarte original, repede urmat de o primă prezență editorială. Zece plachete de poeme — de la *Restriști* (1923) până la *Patmos* (1933) — cu desene de Brâncuși, Marc Chagall, Victor Brauner, Robert Delaunay, M. H. Maxy, Milița Patrașcu, plus alte două de micro-eseuri *(A doua lumină, Act de prezență)* recomandau un spirit frământat, neliniștit la extrem, posedat de dubii și complexe. Deși marcat de tentații centrifuge, o vreme la Paris, în perspectiva unui doctorat în drept, niciodată obținut, cel de al treilea deceniu al biografiei lui poetice aparține literaturii române, E. Lovinescu sesizând în *Restriști* influențe de al doilea nivel, ecouri dinspre Camil Baltazar și Adrian Maniu. Personaj de visuri nedeslușite, întrebător, impacient, susceptibil, debutantul își căuta identitatea : *„cine ești ? cine sunt ?“ ; „te cheamă Ilarie Voronca și ai 23 de ani“ :* — se gândea la „dante, baudelaire, victor hugo, eminescu“, înaintași iluștri, „cu nume sonore“. Perpessicius, comentator al mai tuturor aparițiilor voronciene, vorbea de un neoromantism stilizat, pe „drumul bătătorit de pașii lui Francis Jammes“, însă în *Restriști* primau sunete simboliste post-verlainiene, melancolii autumnale, „un aer apăsător de spital“, plopi cântând „o serenadă subțire“ ; frapează „tristețea orașului în primăvară“, „tristeți de duminică“ *(à la* Demostene Botez), melodii elegiace în „parcuri vechi“, oglinzi obosite, ziduri coșcovite, ploi lungi și altele ca acestea ; procedee instituționalizate, conotații traducând rutina, vacuitatea. Triumfă totuși voluptatea senzorială, inclusiv apetența pentru lumină din perspectiva unui citadin, ca în aceste *Gânduri pentru Soveja* .

Să ne urcăm în docar. Cerul tot mai aproape-i,
Țipătul orașului s-a șters cu deznădejdi și zidiri.

Vino, vom merge la Soveja în munți (...)
Vom asculta cântecul buruienilor. O să întâlnim ciobanii.
Sprinteni și cu soare în trup, vom alerga prin pădure.
Aerul ne va deschide pieptul, ca o secure,
și viața o să treacă simplu ca un râu peste bolovani.

Soveja lui Voronca e ceea ce la un alt citadin, la Fundoianu, era Vatra-Dornei. Memoria unui *amurg în munți* durează nu numai vizual, dar și sonor, și olfactiv : „strigătul sănătos al trecutului“ deschide sufletele, pădurea e o „batistă brună“ ; scăldată în „aerul proaspăt“, vara râde în fiecare brad“ iar ochii iubitei sunt „izvoare calde .“

Masca debutantului sfios, motiv de fin portret moral la E. Lovinescu (în *Memorii*, II), care i-a dat și pseudonimul, excelent ales, ascundea un contestatar în devenire, cu reliefuri curând dezvăluite. Șocantele lui *Constatări* din *75 H.P.* (număr unic, oct. 1924) se situau în contextul larg al avangardei. Niciodată n-am avut publicații cu „ideologie proprie“ ; cât despre dadaism, constructivism, futurism —, „pretutindeni o neliniștitoare nepricepere, o ignoranță penibilă“, publicul nefiind pregătit pentru „alfabetul“ artei noi ; „marele neajuns“ vine de la „informatorii tâmpiți“ ai unui „public de vată“ ; nu se vedea la orizont inspiratul care să inițieze, căci „literatura și plastica nouă cer o sensibilitate aparte“, un „comerț repetat cu sufletul de azi“, adecvat avionului, nu „carului cu boi“... Saltul decisiv era de așteptat nu doar de la poeți, dar și de la *pictopoezie*, noțiune ambiguă „inventată de Victor Brauner & Ilarie Voronca“, și potrivit căreia pictopoezia nu e „pictură“, nu e „poezie“, ci „pictopoezie“... O *Aviogramă (în loc de manifest)* sub semnătura Ilarie Voronca venea totodată cu amalgamări futuristo-dadaiste. La *Punct*, „revistă de artă constructivă internațională“ !, puteau fi văzuți, câteva luni (23 noiembrie 1924 — 7 martie 1925), Ion Vinea (cu versuri de prin 1912—1918), Marcel Iancu, Ilarie Voronca, Felix Aderca, Tristan Tzara și alții, săptămânalul condus de Scarlat Callimachi — redactori fiind când Stephan Roll, când pictorul Victor Brauner — voindu-se larg european.

Practic, poziția lui Voronca față de diversele tendințe avangardiste e lunecoasă. Mirajul unei estetici totale, în felul enunțat de gruparea *De Stiyl*, de la Anvers, care pornind de la arhitectură,

viza unitatea plastică a tuturor artelor, găsise la *Contimporanul* aprobare vibrantă. Un număr al revistei (52 — 1925) era consacrat lui Brâncuși, care, clarvăzător, s-a pătruns de urbanismul contimporan" ; orașul, „hydră splendidă și multicoloră", i-a apărut marelui sculptor „ca unic stimulent de forță creatoare..." S-a arătat însă că geometria brâncușiană, intens-sintetizatoare, vine dinspre arhetipuri. Integralismul lui Voronca e în realitate o variantă românească a constructivismului, acesta descris în *Contimporanul* (1923, nr. 37—38) în modul următor : „Ceea ce numim constructivism — zice Hans Richter, pictor neo-cubist — caracterizează o punere la punct decisivă pentru noțiunea și problema creațiunii (nu numai în artă) — și anume. Toate acțiunile vieții sunt legate ; părți ale unei unități. Știința a creat prin disciplină metodele obiective. Grație acestei discipline suntem în stare, prin voință, să articulăm lumea senzațiilor. Prin aceasta ne deosebim elementar de epoci anterioare și de oricare improvizație subiectiv mărginită..." Termeni ca *sintetism* sau *sinteză* rostiți de Voronca la *Punct* (1925, nr : 8), — sugerând că „realizările de *artă sintetică*, poezie, construcție, vestesc tumultuos. viril. SECOLUL-SINTEZĂ" —, imperative ca *sinteză și ordine*, reluate la scurt timp în programul de la *Integral* (1 martie 1925 — iulie 1927), confirmă ambiția integralismului de a deveni un mod de existență. *„Sintetizăm voința vieții dintotdeauna, de pretutindeni și eforturile tuturor experiențelor moderne. Cufundați în colectivitate, îi creăm stilul*, după instinctele pe care de-abia și le bănuiește..."

Tot ce e imaginat e suprarealism, generalizase Apollinaire, ridicându-se împotriva academismului antebelic. La o publicație ca *Integral*, în totul consacrată modernității, repudierea suprarealismului, văzut ca „dezagregare bolnavă romantică", surprinde, mai ales când acuzatorul se numește Ilarie Voronca. În latura „dinamică" — afirmă el, în primul număr al revistei —, suprarealismul e „inferior dadaismului" ; în „ultimă analiză", cel dintâi e „feminin expresionist", în timp ce dadaismul fusese „viril". Iată de ce, „după expresionism, futurism, cubism, suprarealismul era tardiv", nefiind în stare să devină „glasul secolului integral". Crizelor psihice, schimbărilor și multiplelor răsturnări generate de război, trebuia să urmeze un „stil al vremii", centrat pe un „fond social", pe realități umane în mers. „Vizionarii de azi ne conduc fiecare cu un pas mai aproape de India sufletească actuală. Dintre premergătorii aceștia se va înălța mâine Columbul unei lumi cu existență virgină. Sub beția energiilor, despletite coarde, pasul lor zgârie carnea secolului..." Văzut minimalizator drept fracțiune dadaistă, suprarealis-

mul se oprea doar la intenții, rezultatele lui suscitând „infinite" rezerve, câtă vreme „instituirea hașișului și visul ca principii de artă" și „dezagregarea excesivă" aparțineau unor tendințe mai vechi, consumate. Dezavuate erau și teoriile psihiatrice freudiene, nu numai pentru că „transpunerea lor pe un plan străin înseamnă o denaturare", dar îndeosebi fiindcă subconștientul oferă un material insuficient pentru creație..." Fără să-l numească, Voronca polemiza cu Breton, care în primul *Manifest al suprarealismului* punea *eticheta* de suprarealiști nu numai unor Eluard, Soupault și Vitrac, ci și altora, de la Dante și Shakespeare, de la Chateaubriand, Poe, Rimbaud, Mallarmé și Jarry până la Pierre Reverdy și Saint-John Perse. Suprarealist „într-adevăr" fusese Rimbaud, zice Voronca, punând și el *etichete* ; „deplin suprarealist" era Tristan Tzara, căruia curentul i-ar datora, „mascat, sistemul". Mai trebuiau văzuți ca suprarealiști Adrian Maniu, cel din *Paharul cu otravă*, și „uneori", Urmuz.

Nu altfel decât la *Contimporanul*, dar în linii mai ferme, poezia, muzica, baletul și celelalte erau chemate să acționeze solidar, sincretic, „înlănțuite integral spre o gamă definitivă și înaltă", și în pas cu dinamica industrială. Coordonate ca *„ordinea sinteză, ordinea esență, constructivă, clasică, integrală" !*, urmau să asigure secolului un stil organic. altceva decât *revoluția în artă*, teză eronată, căci „nu se ține seama de însuși esențialul proces de dezagregare a unei stări de fapt și de cristalizarea lentă a unei alteia următoare". Ca *substanță*, afirmă Voronca în *Integral* (al patrulea număr), *Poezia nouă* nu diferă de cea precedentă, însă la nivelul viziunii ea se sustrage obișnuitelor criterii — național, istoric, erotic —, devenind „dintr-odată universal-umană, poezie-poezie, poezia ciment, poezia planșă de inginer, creier, organism viu, integrat simplu între fenomenele naturale". În ipostază de promotor, căutându-și înaintași în Rimbaud și Mallarmé, în Tristan Tzara și Soupault, mentorul *Integralului* are tangențe cu Ion Vinea și în special cu Stephan Roll, însă în formulări el pune mai mult nerv, frizând exaltarea. „Poezia nouă cuprinde ritmul cel mai variat fără să fie ritm, rima cea mai cuprinzătoare, mai presus de rimă (...) Imaginile se îmbulzesc nu în comparații sterpe, ci în asociații-fulgere. frunziș, în noapte..." *(A doua lumină)*. În realitate, la *Integral*, întocmai ca la *Contimporanul*, persistă un anumit eclectism, de unde apelul la Marinetti, Tristan Tzara, Pierre Reverdy. la Ezra Pound, B. Fondane, Herwarth Walden, G. Ribemont-Dessaignes și alții, care nu confirmă prin colaborările lor aspirații integraliste.

Fără îndoială, nu ne aflăm în fața unui catehism estetic, ci doar a unor puncte de vedere, Voronca fiind un doctrinar liric, profund subiectiv. În opiniile lui despre *poem* se intersectează idei diverse, cărora pledoaria pentru *integralism* nu le oferă un suport coagulant ; definiții specioase, care de care mai sonoră, nu relevă o axă directoare, ci doar un patos ireductibil : „Fiecare poem e o pupilă. Rimele vuiesc ca butiile în podgoria în fierbere, lanțuri pădurile se rup, un sânge în descreștere linge în mal vocalele ca bolovani rotunjite...“ „Poemul : o șea năzdrăvană, o scuturi și nechează armăsarul, mâncând jăratic...“ „Dar iată : e extraordinară lovirea cuvintelor într-un poem ; sunetul pe care îl fac, e asemeni aceluia al atomilor ciocnindu-se între ei în substanța lucrurilor ; e zgomotul planetelor pe pleoapa cerului...“ „Asemeni Ioanei D'Arc, poetul aude voci...“ De pe coperta plachetei de eseuri *Act de prezență* — un an înainte de expatrierea autorului — sare în ochi mențiunea : *Poemoterapie !*... De o inepuizabilă mobilitate asociativă, exaltat și fantasc, Voronca nu se poate reține, de unde limbajul impetuos întâlnit dealtminteri la unii parteneri de generație, limbaj în vogă la *Contimporanul* și *Integral*, la publicații de frondă. Anumite nuanțe merită însă atenție. Când Voronca scrie, bunăoară, că un poem „nu trebuie alcătuit numai din cuvinte, ci și din goluri“, el repetă observația lui Croce privind succesiunea *plinurilor* acaparante și a *golurilor* odihnitoare. De notat, de asemenea, propoziția că „materialul poeziei moderne (ca și al picturii) poate fi același cu al poeziei de totdeauna“ ; originalitatea ține de *interpretarea* „materialului“, altfel spus de expresie. Pentru argumentare, eseistul din *A doua lumină* trimitea la pictura modernului Cézanne, la care noutatea, lesne vizibilă, consta în „considerarea obiectului ca *obiect în spațiu*, posedând toate elementele de echilibru ale volumului : dimensiuni, centru de greutate, pondere“. Poate fi recunoscut aici Tristan Tzara din *Manifeste dada 1918* : „Le cubisme naquit de la simple façon de regarder l'objet : Cézane peignait une tasse 20 centimètres plus bas que ses yeux, les cubistes la regardent d'en haut...“ (*7 manifestes dada*, p. 23).

De îndată ce abandonează limbajul gongoric, invadat de corzi și liane ca o pădure tropicală, eseistul formulează propoziții memorabile, ca următoarea : „Orice vers e o sumă de noi posibilități, o altă soluție a ecuației primare“. Intervin însă imediat *explicitări* teribiliste, difluente, de tipul : „Expresia poetului nou e plină de cutezare, de savoare absurdă : târnăcop, bumerang, salt întrecând în înălțime toate performanțele mondiale (...) Poemul țipă, vibrează,

dizolvă, cristalizează, umbrește, zgârie, înspăimântă sau calmează...“ (*A doua lumină*).

Textele de directivă probează că Voronca prelua idei de dată mai veche, adaptându-le integralismului, încât aproape toate opiniile vehiculate de el sub titlul *Gramatică* (în *Punct*, 1925, nr. 6—7 pot fi identificate anterior în paginile lui F. T. Marinetti despre *Sensibilitatea futuristă (Distrugerea sintaxei. Imaginația fără șir. Cuvinte în libertate)*. Contestând „verbalismul confuz al profesorilor“, Marinetti aștepta de la cuvinte un „lirism care ne îmbată de viață și este îmbătată de noi înșine“. Cineva care trăiește intens un eveniment (revoluție, război, naufragiu, cutremur) și raportează altuia esențialul, „își bate joc de punctuație și de adjective“ ; un asemenea „amic liric“ va „începe prin distrugerea brutală a sintaxei în vorbire“. Lirismul devine eficient de îndată ce, concentrat la extrem, deșteaptă în alții stări analoage : „O mână de cuvinte esențiale, fără nici o ordine convențională. Unica preocupare a naratorului : de a reda toate vibrațiile eului său (...) Ne va da astfel fondul analogic al vieții, în mod telegrafic, adică cu aceeași repeziciune economică pe care telegraful o impune reporterilor și corespondenților de război cu privire la știrile lor superficiale...“ Între poet și public se stabilesc raporturi de complementaritate, comparabile cu cele dintre „doi vechi amici“, care se pot înțelege „cu o jumătate de cuvânt, cu un gest, cu o ochiadă“. Aplicație literară : „Imaginația poetului trebuie să lege între ele lucrurile depărtate, fără fir conducător, prin ajutorul cuvintelor esențiale în *libertate*...“ „La
Voronca — în același spirit : „Artistul adevărat creează direct, fără
simbol, în pământ, lemn sau verb, organisme vii, mașini spin-
tecând drumuri, strigăte tresărind violent ca în furtună acope-
rișuri. Cuvintele obțin astfel propriul lor sens, boxând sau îm-
brățișându-se între ele (...) Cuvântul, dansator descătușat, vrea
să sară dintre rânduri, să spargă fraza ca pe o nucă de cocos“.
O frază perfect lucrată poate fi o frază logică, „dar ce admira-
bile imagini rezultă uneori din o greșeală gramaticală“ ! —,
pretext de recomandare practică :
„Nu licență, ci liberă înșiruire a cuvintelor (...). Cert e că sfi-
darea și dărâmarea logicei înseamnă înavuțirea sensibilității, a
artei în genere. Din eforturile și sfărâmăturile acestea vor naște
glasul și gestul sensibilității viitoare...“ Apelul patetic al lui He-
liade „Scrieți, băieți“, trebuia reeditat, „săpând însă în el semni-
ficația vremii : *Faceți greșeli de gramatică*.“

Nici ideea de *sinteză* artistică (expusă în *Punct*, nr. 3) nu era
nouă, ea derivând din *Manifestul tehnic al literaturii futuriste* (11

mai 1912) al aceluiași precursor italian. „Am creat *lirismul esențial și sintetic, imaginația fără șir și cuvintele în libertate*, clama Marinetti în *Sensibilitatea futuristă*, referindu-se la „noul simț al totalității lumii“ ca „efect al marilor descoperiri științifice...“ Din cele câteva zeci de argumente, iată-l pe cel cu nr. 15: „Astăzi (oamenii) posedă o *sintază a lumii*; n-au nevoie să știe ce făceau strămoșii lor, ci să știe ce fac contemporanii lor din celelalte țări“. Tehnicii moderne vizând estomparea distanțelor, trebuie să-i corespundă în artă expresia reducționistă, sintetizatoare, rapidă. Apropiat e argumentul nr. 14: „Sensibilitatea creată de turism: a transatlanticelor și marilor hoteluri (*sinteza anuală* a diferitelor rase). Pasiunea pentru oraș. Negarea distanțelor și a singurătății nostalgice. Dreapta batjocură de divina tăcere verde și de peisajul intangibil“. Sau (nr. 16): „Dezgust pentru linia curbă, spirală și *tourniquet*. Dragoste pentru linia dreaptă și tunel“. Interes pentru viziunile fugitive și pentru *sintezele vizuale*“, pentru iuțeala trenurilor și automobilelor, care privesc de la înălțime orașe și câmpii“. Dragoste pentru iuțeală și rezumat: „Povestește-mi totul, repede, în două cuvinte!“ (*Contimporanul*, 1923, nr. 44). Întocmai în acest spirit se pronunță Voronca, în ale sale *Glasuri*:

„Toate experiențele științifice de laborator își au răsunet în realizările de artă (...). De bună seamă, arta nu poate trăi în înțelegere cu logica (...), totuși noile investigațiuni făcute în domeniul filozofiei, științei în genere, profită artei (...). În manifestările actuale de artă vom găsi, așadar, o trăsătură comună tuturor manifestărilor de azi. Și aceasta e: *sinteza*. Poezia, plastica, drama, muzica și mai ales arhitectura, toate converg într-un acord abstract, pe același drum arcuit ca o coardă: *sinteza*. Sintetice au fost experiențele lui Einstein, tot astfel cercetările lui Freud (...). Nici unul dintre curentele anterioare nu s-a bucurat de acest unitar *sintetic* în expresia diverselor forme de artă (...). Cuvântul adevărat nu l-a rostit încă nimeni: cubism, futurism, constructivism s-au revărsat în același dârz cerc: *SINTEZA*. Toate străduințele omului de azi și de totdeauna, toate realizările din orice făgaș, matematică, astronomie, medicină, chimie, inginerie, toate s-au cumulat fecund în arta aceasta al cărei nume îl vom striga în plin: *SINTETISM*...“ Similar era limbajul lui Theo van Doesburg, acesta vizând chiar „legi“ care, în artă, vor duce la „*o nouă unitate constructivă*“, o „nouă unitate a vieții“, o „unitate reală...“

Și după *Restriști* se vedea aceeași voluptate a materiei, acum cu un plus de încărcătură metaforică, încât în *Colomba* (1927), poem de adorație erotică, reactivează vibrații de când lumea, din epita-

lamurile lui Catullus ori din efuziunile lui Erotokritos, în partituri reorchestrate. Semnele de punctuație au fost abolite; prozodia e tradițională: „obrazul tău desface lungi câmpuri de secară“; „cuvintele cresc nalte în seară ca porumbul“; „te știu adânc în mine ca-n fund de mări uscatul“; „cu pulpa în ferigă urci dură din visare / și mă cuprinzi ca trestii te-adun ca un năvod“; „un chiot lung se rupe din pleoapele în dungă / și-nvie din pupilă cu pulbere de var...“ Un an mai târziu, autobiografia din *Ulise* evoluează pe repere citadine și naturiste, existența constituindu-se din fragmente izolate, din clipe nereprezentând o sumă, ci doar stări inclasabile; nu raporturile dintre lucruri par să intereseze, ci realitățile lor în parte, modernul Voronca, un alt Ulise, navigând prin talazurile metropolei pariziene (când „dimineața își freacă sânii tari de fereastră“), savurând miresme, lăsându-se prins de știrile din gazete, ori dedicând un imn ceaiului („tu ești sala de lectură de baie a săracilor“; ceaiul, „răcoare în căldură binecuvântare de rubin“; „ceai din mâna ca o privire a mamei pe cerdac la soveja“). Așadar un Ulise veac XX, înregistrând vacarmul străzilor („zgomotele își ling tâmplele arterele / vânzătoarea îți întinde gazeta de dimineață“), omagiind cartoful, mazărea, fasolele verzi, etalajele vânzătoarei de legume, oglinzile, evocând peisajul de la Sinaia („edelwais la butoniera timpului“), ori răcoarea sălilor de gimnastică, sau pădurile de lângă Brașov. Apoi reinstalare pentru a se redeștepta într-un Paris care „oscilează pe harta apusului ca un transatlantic...“ Impresii dezarticulate, tipic fragmentariste, traduc delirul, frenezia, dar și drama rostitorului anxios, în imposibilitate de a-și găsi identitatea:

UNDE SUNT
care e longitudinea inimii tale
stephane Roll poartă numărul 35 la inimă
încerci să te prinzi ca într-o plasă din rămășițele de noapte
ACELAȘI ALTUL
ALTUL ACELAȘI

În continuare, copleșit de multiplicarea eului, poetul face din comparația în exces procedeul său de căpetenie. Textul dedicat ceaiului, cu reminiscențe din Vinea, coincide cu un moment de calm interior, de unde structura narativă, limbajul anecdotic-enunțiativ, sublinierile retorice; în treisprezece versuri finale — cinci comparații. Din întreaga plachetă se pot extrage cu sutele, unele din ele sclipitoare, vizând analogii și corespondențe baudelaireene. În acord cu aspirațiile integraliste, sintetizatoare, de remarcat sis-

temul de notații abrupte, tot felul de elemente mnemonice sugerând
velocitatea modernă ; Parisul — Ithaca lui Voronca —, în care
a scris „începutul poemului ulise“, devenea motiv de imn, anto-
logic.

Cineva care deschide placheta *Plante și animale* (1929) și nu
numai, e izbit de la o pagină la alta de nesecata invenție verbală,
în revărsări torențiale. Un cuvânt cheamă o serie : „orice cuvânt
e un robinet“ —, ni se spune în *Păuni culorile năvălesc în priviri.*
Acvaticul, mod al fluidității perpetue, cântecul, „ca o fântână ar-
teziană“, „buchetele cerului“ căzând din „paharul toamnei“, pi-
ciorul „mlădios“ al asinului, rațele sălbatice bucurându-se de „ele-
ganța trestiilor“, zăpada, „floare a aerului“, ninsoarea, „edelwais
al surâsului al liniștii / danț întrerupt prin metania vântului“ —
acestea și altele recomandă un cântăreț al regnurilor în mișcare,
aspirând precum Camus *să facă verosimil realul*. A-l raporta încă
o dată la Vinea e pentru a observa că, asemenea acestuia, Voronca,
deși marcat de combustiile avangardei, pare oarecum moderat în
aplicarea propriilor principii. Poemele în proză, între ele *Garderoba
obligatorie* (în *XX — literatură contimporană*, 1929, nr. 6), acu-
mulări de senzații, de propoziții în nici o legătură cu titlul, se men-
țin în limitele inteligibilului : „Pe tava respirației se ciocnesc pă-
hărelele cu licoare ale notelor, în ierburi se răsucește panglica fu-
mului, zborurile înnoadă funde la gâtul vântului. Din trecut urcă
până la noi rugăciunea oglinzilor, când prin apele despărțite în
falduri ca dantelele mireselor, crocodilii treceau ca o procesiune de
panoplii, cu solzii ca paftale de aer, cu unghiile amintind lucirea
viorilor (...) Lumina cade ca o mănușă în aquarium, peștii trec ca
tot atâtea degete prin harfele mărilor, fiecare pleoapă aduce în
lacrimi bogăția fabuloasă a unui grăunte de radium...“ Nu pot fi
ignorate unele versuri de factură dadaistă-suprarealistă : „Vântul
e pătrat invers 50 lei util gazometru / interstițial cheamă hornar
esofag / ein zwei pentru sept huit dieci / temperament scafandrier
în porte-feuille / sistem nervos apoteoză cu bumbac / omletă con-
fecționează clorofilă castrat...“ *(Hidrofil).*

Pasionalitatea eruptivă ducând la redudanță, alternează în *Bră-
țara nopților* (apariție sincronă cu *Plante și animale)* cu varii ati-
tudini contemplative, acestea proiectate în nocturn, în contrapunct
cu agitația diurnă. Între veghe și oniric, nocturnul Voronca ră-
mâne însă la simbologia solară, la cunoscutele-i tipuri de forma-
lizare, făcând din existența ca *act* motive de retrăire în plan se-
cund imaginar, invocând irealul pentru a sugera mai expresiv

realul. Marea, un „circ“ în care „se dau peste cap maimuțele va-
lurilor“, munții, vântul, „mirosul verde al crângului pe grumajii
asinului“, șerpii, mașinile din tipografii („batoze ale gândului“),
dormind ca „niște pești uriași“, declanșează reverii în lanț. Vizi-
unile poetului, în conotații liniare, se sprijină precum la impresio-
niști pe imagini în tușe suprapuse, în pensulație reluată insistent,
efectele rezultând din adițiune. Același substantiv în cap de vers
se repetă sistematic, fiecare *incipit* anunțând o nouă nuanță :

Noapte necunoscută câinelui și regelui
Noapte ca o dilemă pe fruntea somnambulului
Noapte oglindă lăuntrică a obrazului
Noapte cu mugetele-n frunză și-n pădurile sălbatice
Noaptea e manivela care pornește curentul electric al elanului

După primele volume voronciene, E. Lovinescu nota ironic :
poezie pe care „o poți citi, cu un egal efect, de la început la sfâr-
șit sau de la sfârșit la început“ ; observație reluată în termeni si-
nonimi de Al. Philippide, ulterior de G. Călinescu. Pe de altă parte,
la B. Fundoianu entuziasm total, Voronca fiind un *self made man*,
care n-a preluat de la „Apollinaire și din mișcarea Dada (...) decât
mimica revoluționară, acrobația riscului, o aristocrație a spiritu-
lui“ ; astfel că poezia „țâșnește dintr-însul cu o sănătate care-i
este proprie“ ; valorificator al miturilor secolului douăzeci“, el
era apt să devină „poetul agriculturii, poetul vieții surdo-mute,
poetul lirismului static...“ *(Bilete de papagal*, 1929, nr. 190).

În pofida aspirațiilor integraliste, Voronca e cu prioritate frag-
mentarist ; libertatea de a realiza sinteze, de a distila esențe din
stocul de imagini, o lasă el lectorului inițiat. Totuși, din „puhoa-
iele vorbelor“, uneori poetul însuși își propune să capete sensul
revelator : èCaută un cuvânt ca o pătlagină pentru acest deget
rănit : inima...“ ; îndemn urmat de nostalgii repetate : „Unde sun-
teți corăbii cuvinte unde sunteți / Să încarc în voi tot amarul toa-
tă bucuria din mine...“ ! Pe marginea plachetei *Zodiac* (1930), Per-
pessicius generaliza liber, considerând că „toată poezia de compo-
ziție“ din a doua etapă voronciană „amintește de zborul vulturilor“ ;
Zodiac-ul lui ar fi fost „orchestrat, dacă se poate spune, în zodia
Șoimului“ *(Opere*, V, 1972, p. 79). Neliniști și dubii continuă, în
fapt, paralel cu tentații vizând transcendența : „Te-ntrebi : de unde
cade o picătură de azur în orga abia ieșită din mâinile dulghe-
rului, / Cum se prefac atâtea miresme și gânduri într-o tulpină
subțire ?...“ Modul de a problematiza al zodierului e al unui imagi-

temul de notații abrupte, tot felul de elemente mnemonice sugerând velocitatea modernă ; Parisul — Ithaca lui Voronca —, în care a scris „începutul poemului ulise“, devenea motiv de imn, antologic.

Cineva care deschide placheta *Plante și animale* (1929) și nu numai, e izbit de la o pagină la alta de nesecata invenție verbală, în revărsări torențiale. Un cuvânt cheamă o serie : „orice cuvânt e un robinet“ —, ni se spune în *Păuni culorile năvălesc în priviri*. Acvaticul, mod al fluidității perpetue, cântecul „ca o fântână arteziană“, „buchetele cerului“ căzând din „paharul toamnei“, piciorul „mlădios“ al asinului, rațele sălbatice bucurându-se de „eleganța trestiilor“, zăpada, „floare a aerului“, ninsoarea, „edelwais al surâsului al liniștii / danț întrerupt prin metania vântului“ — acestea și altele recomandă un cântăreț al regnurilor în mișcare, aspirând precum Camus *să facă verosimil realul*. A-l raporta încă o dată la Vinea e pentru a observa că, asemenea acestuia, Voronca, deși marcat de combustiile avangardei, pare oarecum moderat în aplicarea propriilor principii. Poemele în proză, între ele *Garderoba obligatorie* (în *XX — literatură contimporană*, 1929, nr. 6), acumulări de senzații, de propoziții în nici o legătură cu titlul, se mențin în limitele inteligibilului : „Pe tava respirației se ciocnesc păhărelele cu licoare ale notelor, în ierburi se răsucește panglica fumului, zborurile înnoadă funde la gâtul vântului. Din trecut urcă până la noi rugăciunea oglinzilor, când prin apele despărțite în falduri ca dantelele mireselor, crocodilii treceau ca o procesiune de panoplii, cu solzii ca paftale de aer, cu unghiile amintind lucirea viorilor (...) Lumina cade ca o mănușă în aquarium, peștii trec ca tot atâtea degete prin harfele mărilor, fiecare pleoapă aduce în lacrimi bogăția fabuloasă a unui grăunte de radium...“ Nu pot fi ignorate unele versuri de factură dadaistă-suprarealistă : „Vântul e pătrat invers 50 lei util gazometru / interstițial cheamă hornar esofag / ein zwei pentru sept huit dieci / temperament scafandrier în porte-feuille / sistem nervos apoteoză cu bumbac / omletă confecționează clorofilă castrat...“ *(Hidrofil)*.

Pasionalitatea eruptivă ducând la redudanță, alternează în *Brățara nopților* (apariție sincronă cu *Plante și animale*) cu varii atitudini contemplative, acestea proiectate în nocturn, în contrapunct cu agitația diurnă. Între veghe și oniric, nocturnul Voronca rămâne însă la simbologia solară, la cunoscutele-i tipuri de formalizare, făcând din existența ca *act* motive de retrăire în plan secund imaginar, invocând irealul pentru a sugera mai expresiv

realul. Marea, un „circ“ în care „se dau peste cap maimuțele valurilor“, munții, vântul, „mirosul verde al crângului pe grumajii asinului“, șerpii, mașinile din tipografii („batoze ale gândului“), dormind ca „niște pești uriași“, declanșează reverii în lanț. Viziunile poetului, în conotații liniare, se sprijină precum la impresioniști pe imagini în tușe suprapuse, în pensulație reluată insistent, efectele rezultând din adițiune. Același substantiv în cap de vers se repetă sistematic, fiecare *incipit* anunțând o nouă nuanță :

Noapte necunoscută câinelui și regelui
Noapte ca o dilemă pe fruntea somnambulului
Noapte oglindă lăuntrică a obrazului
Noapte cu mugetele-n frunză și-n pădurile sălbatice
Noaptea e manivela care pornește curentul electric al elanului.

După primele volume voronciene, E. Lovinescu nota ironic : poezie pe care „o poți citi, cu un egal efect, de la început la sfârșit sau de la sfârșit la început“ ; observație reluată în termeni sinonimi de Al. Philippide, ulterior de G. Călinescu. Pe de altă parte, la B. Fundoianu entuziasm total, Voronca fiind un *self made man*, care n-a preluat de la „Apollinaire și din mișcarea Dada (...) decât mimica revoluționară, acrobația riscului, o aristocrație a spiritului“ ; astfel că poezia „țâșnește dintr-însul cu o sănătate care-i este proprie“ ; valorificator al miturilor secolului douăzeci“, el era apt să devină „poetul agriculturii, poetul vieții surdo-mute, poetul lirismului static...“ *(Bilete de papagal*, 1929, nr. 190).

În pofida aspirațiilor integraliste, Voronca e cu prioritate fragmentarist ; libertatea de a realiza sinteze, de a distila esențe din stocul de imagini, o lasă el lectorului inițiat. Totuși, din „puhoaiele vorbelor“, uneori poetul însuși își propune să capete sensul revelator : èCaută un cuvânt ca o pătlagină pentru acest deget rănit : inima...“ ; îndemn urmat de nostalgii repetate : „Unde sunteți corăbii cuvinte unde sunteți / Să încarc în voi tot amarul toată bucuria din mine...“ ! Pe marginea plachetei *Zodiac* (1930), Perpessicius generaliza liber, considerând că „toată poezia de compoziție“ din a doua etapă voronciană „amintește de zborul vulturilor“ ; *Zodiac*-ul lui ar fi fost „orchestrat, dacă se poate spune, în zodia Șoimului“ *(Opere*, V, 1972, p. 79). Neliniști și dubii continuă, în fapt, paralel cu tentații vizând transcendența : „Te-ntrebi : de unde cade o picătură de azur în orga abia ieșită din mâinile dulgherului, / Cum se prefac atâtea miresme și gânduri într-o tulpină subțire ?...“ Modul de a problematiza al zodierului e al unui imagi-

nant sentimental, la care elanurile sfârșesc într-o anumită refrigerare a cărui mitologie sugerează încercuirea. Ciclurile temporale, vegetatul, migrația păsărilor, toate se constituie într-o placă turnantă cu funcție panoramică ; pe scurt, existența stă sub zodia „nopții și a râului care zace în noi sau vine de departe“, râu amintitor de fluviile lui T. S. Eliot. Nimic nu scapă imanenței :

Destinul te-așteaptă-n fluviu, în mobila bătrână,
În plușul care crește prin mânecă-n memorie,
În zodia citită cu hățurile-n mână...

Fragmente ca acestea vorbesc de structuri coerente, nu de imagini care „se îmbulzesc“, ducând la manierism și autopastișă ; când nu face din analogism scopul însuși al actului creator, când comparațiile, elemente de coloratură, nu obstacolează transparența, când corelările între termeni se autoriză de la experiența verificată, autorul *Incantațiilor* (1931) se dovedește nu mai puțin dexter decât Pillat in a ilustra *poemul într-un vers*. Dintre metaforele în evantai, unele se detașează net : *„În fulgerul unei imagini, toate fântânile universului reînnoite“* — afirmă Voronca. Și iată „fulgere“, la întâmplare :

Singurătatea ca o mireasmă se desface din ferigă.

În orice gând e-o funie care te leagă de stele.

Fluviile ca niște cerboaice vin să-și potolească setea la digul înalt al mării.

Lectorul avizat descopere în *Incantații* (fragmentul VI) ecouri din Ion Vinea : „Voi spune : seara își face loc prin păsările albe“ ; „Vei spune : vântul trezește strunele de tablă...“ Rostire derivând din remarcabila *Dintr-o toamnă...!* Mai vechiul Ulise devine cu timpul *Peter Schlemihl* (1932) — adică „omul care și-a pierdut umbra“ al lui Chamisso —, reluare irelevantă. Nici o legătură, pe de altă parte ,între freamătul modern din *Patmos* (1933)' — INSULA NĂLUCĂ“, „Pământ al apocalipsului ?“ — și Hölderlin, autor al poemului cu acest titlu, dar e de bănuit o trimitere la insula din Sporade, în care Sfântul Ioan ar fi scris *Apocalipsa*. Dacă în *Incantații* impresiona bucuria vieții, un tonus vital contagios („O ! Cât de proaspăt sună vocile ! / O ! Dulceață a unei lumi fragede !“), în *Peter Schlemihl* și în *Patmos*, cicluri trăgând anxietăți multiforme, „omul invizibil“, un „om cu o tulpină cu seva în viitor“, e un herald cu fizionomie aspră, vestind în limbaj discursiv, despovărat de prisosul imagistic, o epocă tragică, urmată de o alta,

„de „lumină universală calmă“ *(O tulpină bate la ușă)*. Un stil vaticinar, patetic, un aer de tribună, ca în *Mulțime, tu*, ori în *Pe deasupra dosarelor*, cu accente de auto-culpabilizare, conferă discursului coerență iar vocii un timbru nou :

Eu vă voi spune : „oameni, nu sunt decât un frate,
Același smuls în ploaie, îngenunchiat în toamnă,
A mea e tristețea voastră, ale mele sunt înfrângerile voastre,
Ca și voi nu sunt decât un copac pe care se-odihnește o vreme pasărea călătoare a vieții“...
(Față în față)

Contactele poetului cu Paul Eluard, cu Jules Supervielle și alții au stimulat, nici vorbă, atitudinea în cauză. Titlul unui sonet de Robert Desnos, *Les Bottes de sept lieues*, se regăsește la Voronca în traducere fidelă : *Ciubotele de șapte poști*. În chiar anul instalării acestuia la Paris (1933), apărea selectiv mai vechiul *Ulise*, în transpoziție franceză : *Ulysse dans la Cité ;* anul următor, de citat noi echivalențe din română, după recentul *Patmos*. Treisprezece plachete direct în franceză, câte două-trei pe an, plus diverse proconfirmă (între 1933-1946) o productivitate galopantă. Mutații de ordin etic, cu felurite repercursiuni în estetic, determină vizibile schimbări de orizont. La douăzeci și doi de ani, poetul generaliza în modul lui Tristan Tzara : cu cât opera unui artist e mai „incomprehensibilă“, cu atât ea „va reprezenta o mai mare valoare de artă“ ; „inteligibile vor fi mereu listele de bucate sau ordonanțele anunțând o dispoziție administrativă“ ; „gustul, ochiul, urechea spectatorului trebuiesc neîncetat violate“ ; „opera de artă nu poate fi o ușă deschisă, prin care ghetele murdare ale publicului să tropăie insolent“ ; în concluzie, spectatorul trebuie „siluit“... *(Punct*, 1925, nr. 8). Două volume masive de *Opere alese* (1972) — ediție datorată lui Sașa Pană — reproduc în mostre bilingve texte definitorii din etapa franceză, diferită de precedenta nu doar printr-o dicțiune mai directă, dar și printr-o viziune unanimistă *(„Je“ sont tous les autres)*. Titluri de plachete precum *La Poésie commune, La Joie est pour l'homme, Beauté de ce monde* ori *Contre-solitude* configurează timpul sufletesc al celui practicând progresiv un umanism declarat, verificat în cele din urmă prin participarea la Rezistență. Numele Voronca nu e totuși unul de circulație în literatura franceză, posteritatea lui fiind precară.

Văzută în mers, biografia interioară a lui Voronca, temperament subliniat afectiv, e a unui căutător în perpetuitate, niciodată

ajuns la extatism, dar invocându-l ; ingenios captator de sunete și imagini, acestea nu converg în mari structuri simfonice, de unde polaritățile contrarii, balansul între *prea mult și prea puțin*, nesfârșitele tranziții de la elanurile supradimensionate la „restriști" acute, hiperbolizate, devoratoare până la ruperea echilibrului minim. La patruzeci și trei de ani (1946) el își lua zilele, în timp ce, ironie a destinului, tocmai elabora un *Petit Manuel du parfait bonheur*, manuscris încredințat de Colomba (soția sa) lui Sașa Pană, care-l va publica, în traducere. Tot Sașa Pană va include în menționatele *Poezii alese* câteva eșantioane din *Patrusprezece sonete*, manuscris din 1934, confesiuni erotice de vibrație romantică.

UN MUȘCHETAR AL AVANGARDEI : STEPHAN ROLL

Lui Robert Desnos i s-ar datora, se zice, mostre de scriitură automată sub hipnoză. Dacă îi dăm credit lui Sașa Pană, deținător al unei bogate arhive despre experimentele moderniste, Gheorghe Dinu — semnând ulterior : Ștefan (sau Stephan) Roll — ar fi fost singurul avangardist român care a practicat *scriitura automată*, în spiritul „automatismului psihic" invocat de André Breton. Fapt e că Ștefan Roll nu se dă în vânt după teorii, nici nu se ia foarte în serios ca practician, de unde aerul de farsă continuă, un anumit *jemanfișism* față de propriile texte ; improvizațiile lui orale, replicile în dialogurile din lăptăria ținută de părintele său, loc de întâlnire al moderniștilor, îi creaseră o mică legendă. Fantezia metaforică a macedoneanului, descins din Florina la București, e realmente excepțională. Asociații din cele mai insolite, voluptăți senzoriale, unități semantice racordând dimensiuni contradictorii, fulgurante de tot felul inițiază în misterele existenței ascunse, vizând finalmente dislocarea normelor limbajului. La douăzeci de ani, Ștefan Roll se afișa la *Punct* (1924, nr. 2) cu fragmente stranii texte voit absurde, menite a scoate pe cititor din aria plicticoasă a rutinei : „cumpără-mi fascicola 326 din intestin piaptănă-te recomandabil dictando total lei 171.684 costiță de poet dentific massager massager spriechst-du deutsch ? eu masaj tu masaj sirius face tumbe în violoncel biletul de favoare citește sonetul androgin este scandalos este coloristic este viteză are passager arta este bună pentru Victor Eftimiu — preț fix — fix preț" *(Ficat alb)*.

Singura plachetă publicată de Ștefan Roll, *Poeme în aer liber* (1929), trăda totuși lucrul *construit*, organizat, cu observația că montajul, structurile, mobilitatea frazeologică țin de tehnicile avangardei. Un poem dedicat lui Ilarie Voronca, *Diana*, pare a mima imagismul fastuos al acestuia ; arhitectura duce însă mai curând spre Ion Vinea :

Odată cu noi
regii din baso-relief plecau la vânătoare.
Fii fără grijă, praful de pușcă
a dezinfectat pentru azi pădurea de lupi (...)
vezi ? pe aici sălciile cresc
ca pescarii : pe marginea gârlelor (...)
în aer liber câinii fac gargară cu stelele
cerbii sunt regizorii ramurilor, apelor
și prin potecile nevertebrate, drumul
se decapitează în râpe.

Privește : lumina e albă
ca pieptul păsărilor de mare,
în corpore pitpalacilor își chiuie limbile,
ecoul umple gurile văzduhului și clopotele de aer.
Eu sunt mai înalt decât tine cu o vrabie.
Împușcat în piept aerul își sângeră pe gură...

Întocmai ca la Voronca excesul metaforic e normă. Expozițiile de rarități, de sinonimii, dar și de comparații necanonice, făceau impresie asupra lui Al. Philippide prin repeziciune și dezinvoltură, poetul demonstrând disponibilități de invenție neistovite. Tot Al. Philippide însă, care pronunță cuvântul *virtuozitate*, adăuga că „nu se poate ști precis niciodată unde sfârșește spontaneitatea firească și unde începe spontaneitatea simulată..." La *Contimporanul*, la *75 H.P.*, la *Punct*, ca și la *Integral*, la *Unu*, ori la *Urmuz* și *Meridian*, unde era întâlnit între 1922 și 1934, autorul de *Poeme în aer liber*, nu totdeauna de obediență suprarealistă, face figură de fiu risipitor, de exhibiționist provocator, în comportament cu totul liber. Câte un poem e dedicat lui B. Fundoianu, lui Sașa Pană sau lui Geo Bogza, altele unor pictori sau graficieni moderniști : M. H. Maxy, Victor Brauner, Jules Perahim. Față de citadinismul delirant, agitat la extrem, comun avangardei de pretutindeni, la Ștefan Roll se întâlnește, nu o dată, un decorativ specios, trimițând spre natură ; oarecum în replică la feluritele însemne și sonorități urbane, se succed diafanitățile orizontului deschis. *În decolteul verii* apar deci câmpuri, și dealuri, „muntele de aer", „armăsarul aerului, verde" înspumând în „frunzare" ; tentează pădurea, spațiu de rezonanță în care „zimbrii se decapitau pentru stemele Moldovei". Ceremonialul din *Reverență*, cu lunecări în acvatic și elementar, implică un senzualism decantat, nu diferit de limbajul unui Vinea, în conotații fluide, mai pline de culoare : „trec toamnele pe pleoape cu cerbi și apele coclite / lumina s-a scurs în pământ prin țevile

de crini..." Poate fi vorba aici de impersonalitate ? de ieșirea din propria ființă ? Chiar și invocând dimensiuni planetare, Ștefan Roll oficiază mereu în numele său, de unde lauda frumuseții feminine, în felul unui Petrarca modernist : „În priviri ți se opri steaua ce alunecase / din serile de aer cu îngerul de gât. // Ți-am spus : / e o reinglodă albă carnea ta, o cupolă unică. / Un pas de oglinzi sparge cristalele în fântâni, / în acest crin s-a călugărit o rândunică / și am strâns în vis mierea pământului pe mâini"...

Nici vorbă, poetul poartă în el orașul „ca un desemn" ; spațiu cu funcție polarizantă, orașul-tablou îi vorbește prin „marmure" și „terase", prin „mătasea mansardelor țesută de viori", prin „parcuri tolănite sub cer" ; panoramicul filmic din *Steag*, „cu seri electrice / cu librării, cu arșița femeilor", incită la expansiune : „Îți scriu, doamnă, din fotoliul dinaintea mea, / cu degetul pe nisipul cerului, în inimă, o stea..." Cetatea viitorului e „orașul de bitum și oțel" din *Primăvară Chagalliană*, „oraș de cuburi și geometrii uimite în betonate mantale". *Contur fecund* proectat pe unde herțiene", pe furnale, pe locomotive și uzine fără somn. Dincolo de ploile verlainiene, *Ploile orașului* nu au, pe de altă parte, nimic din sfâșierile unui Bacovia ; mai mult încă, într-un profil *F. T. Marinetti* „cărți în vitrine" anunță o „rupere de nori în artă..." Întinzându-și aripile peste orizonturi, Ștefan Roll practică în consens dilatarea verbală, superdimensionarea, insolitarea, oferind spectacolul personalității febricitante : „Futuriști mușcăm din soare ca dintr-un măr..." „După aceasta, Marinetti, / integraliști vom schia în văzduh cu avioane, / să ne amuzăm vom aprinde constelațiile de cox..." Alte poeme vehiculează fapte de ordin cultural, trimițând la Prometeu ori la Venus din Milo, la Siegfrid, la *Albatrosul* lui Baudelaire, *la Cântecele lui Maldoror*, la Rimbaud și Rilke, la Brâncuși — care zâmbea frumos „privind piatra" —, ori la bărăganele pustiite de secetă ca „Sahara lui Saint-Exupéry" ; dezarticularea mecanismelor comunicării produce o voioșie ingenuă, poetul fiind un ludic, un fantezist, un ironist fără ghimpi : „Madame Bovary mai serviți-mi, vă rog, un ceai cu rom, / cred că asta nu vă deranjează, domnule pom..." În forfota junglei, câteva maimuțe „se certau, se certau cu Darwin". Un umor al absurdului imprimă unui spumos *Madrigal* vibrație și savoare :

Un tramvai e mai rotund ca un pepene,
ori un pepene e mai pătrat ca un tramvai —
nu știu doamnă,
vreți un pepene electric

sau un pepene cu cai ?
Că mai poartă și monoclu, scuză-mă te rog
nu găsiți că acest pepene
l-a cunoscut pe Van Gogh ?

Jocuri ca acestea, echivalențe verbale ale graficii unor Salva-
dor Dali sau Max Ernst, își diluează efectele prin superabundență
și repetiție, eșuând — nu numai în *Discurs pentru un crepuscul*,
în *Cabaret*, *Circ*, *Hidrogravură*, ori în *Un crin tăcea* — într-un
manierism prelungit. Stelele „par greșeli de gramatică" ; pe străzi
se văd „femei înfășurate în libelule de porțelan" ; fluturii sunt
„mâini care au rămas în aer" ; „ieri te-am căutat toată ziua la
mica publicitate" ; personificări se succed în torente, poetul vor-
bind de „vioara care ungea cu mătase hanul", de „jazzul mut"
al stelelor ; de „umărul" și „șoldul" cuvintelor ; de „sticleții ve-
seli ca elevii de la Belle-Arte..." Același și același mod al dis-
cursului, oferă în prozele poematice din *Moartea vie a Eleonorei*
(1930) variațiuni inepuizabile : „Un pantof murmură în clepsi-
dra, în beteala drumurilor ; un pantof coase ca un ac floarea de
stea, descoase hainele ultimilor călători, cu mâinile ucise de inele
de plumb, și toate fețele nopții, toate amenințările ei sunt întoarse
spre șoldurile lor biciuite..." Totdeauna encomiastice, medalioa-
nele despre Tristan Tzara, Urmuz, Ilarie Voronca, B. Fundoianu,
Victor Brauner și ceilalți, irelevante, stau, ca și vocalizele din
Interferențe, sub semnul fanteziei aprinse. Dar inteligența artis-
tică a lui Ștefan Roll este incontestabilă.

POEZIA DE ORIZONTURI ALTERNANTE

SCRUTÂND „TĂRÂMUL CELĂLALT" : VIRGIL GHEORGHIU

O primă constatare : în paginile sale specifice, Virgil Gheor-
ghiu se autoriză de la experiențe moderne ; stările lirice genera-
tive, miturile lui personale, mai mult ori mai puțin aceleași timp
de jumătate de veac, au ca precedent *Cântările răsăritului*, care,
sub strictul raport al dicțiunii nu-l reprezintă totuși. Din volumul
debutantului, prefațat de Demostene Botez (1925), se rețin doar
impulsuri, virtualități, o gestică incipientă ; la douăzeci și doi de
ani, poetul își făcea mâna... Reverii și meditații, psalmi, serenade
și nocturne, romanțe și balade alternează cu câte o bachanală (în
spirit antic), cu vreo parafrază după faimoasa *Ad Taliarchum* de
Horațiu, uneori cu vreun scenariu cu fauni, „în gust modern" ;
sar în ochi improvizații și inscripții cu subtext muzical *(Quasi
una fantasia)*, câte un desen naiv *(Peneluri simple, Puerilă)*, in-
serții exotice și vibrații folclorice autohtone, alteori momente na-
turiste și aluzii citadine. Toate acestea vor fi reluate, la niveluri
noi, cu alt suport ideatic și estetic, urmând ca ecourile emine-
sciene și argheziene din menționatele *cântări*, sugestiile, nu rare,
din Goga, din Demostene Botez *(Duminici)*, ori din Pillat și alții
să fie dominate. Potrivit amintirilor lui Simion Stolnicu despre
tânărul fragil, venit din Moldova, „figură suptă prăjită, de asia-
tic", puțini alții inspirau „atâta cult, atâta evlavie feminină pen-
tru actul poetic" !... Dacă la cenaclul lui Lovinescu el apărea cu
părul vopsit în roșu, asta nu făcea din Virgil Gheorghiu un excen-
tric structural, ci doar un imitator ingenuu, reluând la modul naiv
insolențele frondeurilor Baudelaire și Gautier.

Inapetența pentru excese explică, de altfel, distanțarea de
avangardă, după ce, cu Ilarie Voronca și Stephan Roll, cu Sașa
Pană ori cu graficianul Victor Brauner, colaborase la *XX — lite-
ratură contemporană*, de la Iași, cu un ostentativ pseudo-program
(În loc de manifest) și cu *Poeme telegrafice* ; după prezențe la
unu, cu versuri, dar și cu mici proze suprarealiste (una dintre

acestea, *Marea vânătoare,* anticipând titlul unui volum), după contacte pasagere cu *Prospect,* cu *Ulise* ori cu *Meridian,* Virgil Gheorghiu, inclus ulterior în antologiile avangardiste, intra în propria-i materie. În practică eclectic, lucid, selectând din unghiuri diverse potrivit formei sale interne, îndeajuns de îndatorat trecutului, îndeajuns de implicat estetic în ritmul novator al epocii, și dacă nu neapărat un original, justificându-se totdeauna prin elementele combinatorii el este, în fond, o personalitate sintetizatoare.

Privirile celui bântuit de *Febre* (1932), scrutând radiar lume, timp și spațiu, transcend ritmic, sistematic, din eul subliminar, din ceea ce Bergson numea *memoria-amintire,* în suprapământesc și ne-trăit, bravând, sfidând proporțiile, sugerând o anumită notă metafizică, forțând limitele, dar tensiunii fără control îi succede decomprimarea ; limbajul din *Noi,* bunăoară, nu diferă de cel al lui Blaga :

Ne înălțăm ; nu ispitește nici o poartă.
În acest veac, dincolo de țărm ars și bântuit,
Preschimbați în fumuri, alunecăm unit
Deasupra rodului oprit ca peste-o mare moartă.

Imnuri și elegii se încrucișează cu *cântece de nebun ;* un Pan enigmatic, spectral, vibratil *(Așteptare),* un *Truver* rătăcitor punctând cu arta lui „febrele tristeții în torente", căutând „cu păsări și sevă singurătatea înaltă", iată o simbolistică de exteriorități aparente sugerând orizonturi antice ori medievale ; acestea în contrasens cu modernul *Oraș complect,* desfășurat în secvențe șocant-baudelaireene : „Un halo de hașiș încoronează spelunci..." „Asasini cu roșii noduri / Pun elastic pe mână accent..." Fraza sacadată, adesea criptică, deseori abstractizantă, trădează contacte de substrat cu Mallarmé, implicit cu Barbu ; notă comună și altora, „febrele" lui Virgil Gheorghiu erau în fapt cele ale generației lui Ilarie Voronca și Stephan Roll, însă cu frisoane, cu timbru și descărcări diferite. Halucinațiile, reprezentările vizând somptuosul, mirajele lui „deasupra uitatelor oglinzi" aparțin unui oniric intermitent, un imaginant capricios care, ager, explorează misterul dintre cuvinte, coborând „până la miezuri virgine de cânt" *(Elegie profană) ;* insomniacului din *Febre* (ne referim la poemul titular) i se arată duhuri stranii, tot felul de fantome : „Om ascuns la cuier, / Sări din oglindă-n odaie / Sunând lingurițe în pahare..." ; în același spirit halucinatoriu, în cameră se fu-

găresc „herghelii de Arizona", iar anticul Phaeton „s-a prăbușit sub plapomă". Între afară și înăuntru, starea de trezie e stare de suferință, de unde apelul mișcător adresat „bunei" iubite : „Cu mâinile duios respirând abur de ceai, / Adu-mi tristă cuvânt de nimeni spus : «Ce ai ?»..."

Și în *Marea vânătoare* (1935), și în *Tărâmul celălalt* (1937), fantasmagoriei tipice îi succede o dezabuzare ironică iar spleenul frânează până la anulare pornirile erotice ; pentru a se confesa, Virgil Gheorghiu își caută auditori simbolici în trecut printre ei, Diana, Venus, Neptun ; pe un fond de *Alemandă* (vechi dans lent german) se perindă eroi feudali în armură, dar și suava Amarylis, „naiada pescarului blond", meseni cu „barba nibelungă" ; altă dată într-o *Stampă* —. martoră tandră e mama, de mult dispărută : „Cum să laud și să plâng tinerețea ta / Care a învățat un oraș întreg să scrie și să citească ?..." În măsura în care, perseverent, neistovit, își descifrează propria individualitate, Virgil Gheorghiu, poet al aventurii interioare, e mai totdeauna remarcabil, uneori cu accente de poet autentic ; zeci de inscripții concise, numeroase elegii, pseudo-balade, stanțe ori sonete (de multe ori repetând titlul *Poem)* vorbesc de sângele cu insolații", de un perpetuu exil în necunoscut, de călătorii în poveste, mai exact în mister ; cât timp miticul, labirinticul, nedeslușitul forme ale ambiguității, se constituie într-un bloc de interdicții, de stări neaderente limbajului, accesul în *tărâmul celălalt* stă sub o teribilă cenzură, motiv de reacții metaliterare (în modul lui Blaga), de crize generând frecvent *Singurătate,* ori refrene de *Cântec umil.* În ce măsură totuși, neîmpăcat, sedus de *mare vânătoare,* fantezistul își continuă tatonările ? Iată-l, să zicem, în *Plecarea poetului :* „A trecut gardul viu al codrilor / La divinități, / S-a-ncoronat demult cu stelele de mare..." Altă dată (într-o *Autobiografie)* —, departe de „strămoșii preschimbați în țarini și ulcele de hanuri", iată-l tăind cu „diamante feudale (a se citi legendare) vitraliile cerului". Mereu idealizant, profund implantat în ficțiune modernul Virgil Gheorghiu e în fapt un romantic proteic, pe alocurea un eminescian rafinat, ispitit de suavități și miracole, un astral și un silvestru invocând prințese și domnițe, iubite decorporalizate („nicăieri întâlnita fecioară lunară"), dar eșuând, teribil mâhnit, în „apeductele de beznă ale orașelor..." Încă înainte de ciclul următor, *Cântece de faun* (1940), poetul se autoprezenta — în *Asta sunt...* — în postură de vizionar perpetuu, de alchimist modern și explorator transorizontic :

Asta sunt,
Treierător de stele căzătoare,
Din miezul lor de flacără și floare
O pâine de lumină pentru lume
S-o frâng în taina versului,
Aproapelui.

Născut sunt ca să caut cum nectarul
Rodește-n câte-un colț de spin,
Ori, cum în șarpele de casă a visării
S-ascunde-o diademă de venin...

După *Marea vânătoare* și *Tărâmul celălalt*, după mai vechile *Febre*, E. Lovinescu descoperea în pianistul și muzicologul cu stagii la Viena și Paris, constant admirator al lui Enescu, pe „unul din cei mai talentați poeți ai generației noi (...), o mare speranță a poeziei viitoare..." Lui Șerban Cioculescu, totdeauna favorabil, el îi apărea ca unul dintre „puținii cărora perfecția le-a fost hărăzită, parcă dintr-un instinct al jocului..." Fapt vizibil, decantarea expresiei asigură operelor lui de maturitate, despovărate de abundența aluziilor livrești, o fluență pe măsura viziunii, poetul devenind realmente un maestru al frazării suple, cu articulații inedite. Nimic faunesc, totuși, în structura lui morală de personaj nostalgic, mai degrabă reținut, retractil, fără nici o legătură cu zeul câmpenesc italic. Faunul său era o mască !... Prefațând una din scrierile muzicologului, Ionel Teodoreanu releva fondul lui real : „Timid între oameni până la transparența dispariției și plecarea fumului, tace pe cât semenii lui vorbesc, nu c-ar fi mut, dar vorbele lui sunt altele : ale poeziei și ale muzicei..." *(Cel dinspre noapte)*. Nu numai *L'Après midi d'un faune*, celebrul poem al lui Mallarmé, dar și muzica lui Debussy, la fel de celebră, pe versurile în cauză, au declanșat recitativul din cursivele *Cântece de faun*, acestea anunțate cu câțiva ani înainte, în două texte din *Marea vânătoare ;* nu sunt deloc excluse sugestii blagiene din *Moartea lui Pan*... În esență faunul lui Virgil Gheorghiu e o proiecție simplificatoare, neconvențională, în senzorialul inocent, nu un indice al instinctualității ; mai puțin un mit existențial cât o expresie mediată, oarecum retorică a Vieții universale ; flux de vitalitate proaspătă, primară se suprapune fiziologicului : „Eu mi-am cioplit din cornul lunii pline / Un syrinx, pentru nimfa mea, din trestii. / M-am înțeles cu neamu-ntreg de bestii / Să-mi ierte mugetul de sânge-n vine..." Deși în totul citadin, poetul pare să exul-

te la întâlnirea cu pajiști și păduri, spații de irigare a plămânilor, în care faunul „adulmecă" neostenit urma „bacantelor sperioase..." Integrare patetică ? Respirația naturii, tonică, învăluitoare, nu tempereazǎ ravagiile timpului, de unde jelirea tristețea inevitabilă a faunului, „înfrățit cu turma", dar purtând în sine „durerea unui bulgăr de pământ". Amplul poem-meditație (83 de catrene), creație fundamentală, e opera unui aed elegiac, simultan păgân și aparținând veacului declamând însoțit de liră pe tema eternă a armonizării cu elementele :

De nalț privirea ori de o cobor,
Din țărnă pân'la nori e-o-mbrățișare (...)

Purtând de-a lungul meu scaieți în steme,
Plec după carul soarelui de seară
Crud sunt cu orice fuge și se teme
De arșița privirilor de fiară (...)

M-am înfrățit cu turma, cu lăstunii,
Pe nume eu spun vântului de mult.
Adâncul din fântâni știu să-l ascult.
Ca un prieten bun vorbesc furtunii...

Dacă în ipostaze ca acestea, simbolicul faun e un mijlocitor
între poet și lector, romanticul din *Pădure adormită* (1941) ima-
ginându-se în Helada primordială, ca odinioară Hölderlin, atras prin
filieră muzicală de mitologia germanică (bunăoară în *Elegie* : „La
geamuri... / Toamnele îți aninau în fiecare ram / Cântecul de sea-
ră al lui Wolfram..."), oprit în loc de vreun pillatian *Cântec vechi*
ori construind arghezian *Casa din vis*, e un bovaric febricitant,
un vizionar cu pre-știința miracolului, un iluzionist plonjând brusc
în ireal. A întârzia nu în concret, ci în hieroglific și ipotetic, iată,
pe scurt, *Viața poetului*, o dată definită cvasi-eminescian : „...cum-
păniți pe-o rază sus am ajunge teferi, / Prin câmpul cu trifoiuri
albastre de luceferi". Erotica însăși, eminesciană și ea, devine
motiv de elegii, de dor și suavități din perspectivă idealizantă,
obiect de sublimate *Armonii viitoare*. Desfătare a spiritului ne-
statornic, legenda poate fi pe rând figurație medievală, ca la
Apollinaire, furtună la Capul Horn, colocviu cu Frații Grimm ori
cu Andersen balet romantic muzică, ori himerică Morgana. Lângă
țărmuri marine așteaptă Tristan „ca o toamnă cu arămurite
aburite ; silvanilor italici li se vorbește de o Iliadă carpato-dună-
tări" ; silvanilor italici li se

reană“ ; în depărtări se perindă „cântăreți de Thuringia cu violă pe oblânc“ ; — texte ca acestea, în desen liber cu largi reverberații onirice, presupun totodată un baladesc *sui-generis*, reprezentări în *sfumato*, modulații în registre melancolice. Mirajul e o constantă, un pas în nepătrunsul cosmic, impuls spre un topos fără nume, undeva „în pragul luminișului frumos adormit“, acolo unde gustul amar al trecerii pare uitat ; însă, ireductibile, semnele neliniștii moderne asaltează („Pe tâmple, herghelii de Arizona se lovesc“), lăsând în urmă „ferigi de mari tristeți arborescente“ *(Sonet)*. Deși calificativul *febril* se repetă neîncetat, confesiunile căutătorului de sensuri, împotmolit în dileme, nu cunosc nici pe departe fervorile și combustiile lui Blaga ; eterna condiție umană, inexorabil limitantă, derizorie, e o inserție fatală, deci tragică, în tipare date : „Mă adâncesc într-un păienjeniș de ecouri, / Rabd în suflet răsturnarea de chervane a peisagiilor..“ *(După acest semn)* ; egalizator, neutralizant, deci constrictiv, timpul în galop lasă finalmente dâre spectrale, ore „cuminți și fără relief“ *(După febrile plecări)*.

Intră în joc analogii în serie, transmutații între regnuri, articulații și accente plasticizante ; pe ample fundaluri autumnale, din ciocanele dogarilor fug în eter secunde, clipe, pulberi aruncându-se „înaintea unui tren de neguri...“ Toate din jur sugerează curgerea ; ca urmare solicitat de un *nescio quid*, ademenit de imprevizibil, romanticul din *Pădure adormită* se înscrie în fluxul veșnicei mișcări ; îl vedem deci propunând o „molatică plecare“, imaginând drumuri în necunoscut, aventuri pe „cărări florale și lactee“ în prelungirea lui *Augustin Meaulnes*, posedatul de miraje al lui Alain-Fournier :

Noi am crescut înalți odată cu pomii și cu numele.
Tot mai depărtați amândoi,
Nu-mi auzeai evocarea-n vers puber scris cu părul vâlvoi.

Ție
Îți fâlfâia zmeul meu de hârtie,
Alintarea mușchiului de pădure,
Când visam în ierburi gnomii să te fure.

Pentru tine am suit la cer întâiul fum al țigării,
M-au umbrit nostalgii pe liniile gării...

Uitatul Andrei Tudor, sentimentalizând discret pe marginea iubirii destrămate din romanul lui Alain-Fournier, publicase ante-

rior (în *Meridian*, 1935, caietul șapte), poemul *Drum cu „Le Grand Meaulnes“*... Cum autorul *Pădurii adormite* colabora la menționata revistă, ideea pare să-i fi venit de acolo ; cum pe de altă parte Virgil Gheorghiu plasează propriu-i poem în deschiderea volumului său, textul în cauză, oarecum programatic, devine o introducere în mister și magie.

Până la viitoarele *Poeme* din 1966, starea de inconfort poetic a insularizatului Virgil Gheorghiu a echivalat cu o totală absență editorială ; nu și cu o inactivitate în domeniu. Un sfert de veac de exil interior, timp în care doar pianistul, rareori solist, își arată melomanilor) fața !... În 1968, un nou volum, *Curent continuu*, atrăgea atenția asupra consecvenței de adâncime cu propria scriitură ; mai mult chiar, pagini din cărțile anterioare sunt intercalate în volume noi. O fantezie dezinvoltă face încă o dată din Virgil
Gheorghiu un poet al ingenuităților atașante, al nuanțelor inde-
cise, al inefabilului ; în plus, iată-l vehiculând sugestii livrești,
adresându-se insistent unui lector inițiat, înarmat cu dicționare,
cu chei pe măsură. Orizontul în totul, nelămurit, vaporos, e im-
pregnat de fumul miresmelor ; aeriene, ideile plutesc „în fum de
cântec“, întreaga scenografie, simbolistica însăși fiind centrate pe
memoria-sinteză ; ca atare, „Mesopotamia culorilor“ și „puterea
ierihonică a trombelor“ vorbesc deopotrivă „ochilor mirați“ și ste-
lelor „invizibile“. Prinsă în alte încheieturi decât cele știute, lu-
mea se logodește unduitor, ambiguu, cu Luna ori cu Saturn ; an-
ticaligrafic, bruscând sensurile, dând o largă utilizare paradoxu-
rilor, romanticul se abandonează multiform deliciilor imaginaru-
lui, încât departe de a fi o simplă bufonerie, *Elogiul păstăii* —
omolog al *Mirabilei sămânțe* de Blaga — invită în cutele absconse
ale germinației : „Cântați pieptul lui Ceres, / Dulcile roșii, / Mie-
zul de rodii și de harbuji ; / Slăviți în ofrandele stihului nou /
Pudicii fragi, / Aceste săruturi pierdute în codrul văratec / De-n-
drăgostiții lutini ; / Laudă aduceți nocturnei cafele (...) / / V-a-
plaud timida pruncie închisă, / Mândria maternă eu v-o preamă-
resc / Păstăi, cari lumina primiți în refracții...“
Legătura cu volumul următor, *Ținută de seară* (1970), o asigu-
ră „codrii românești“, strofele în vers liber, anotimpurile, auto-
portretele : un sonet se încheie cu un aforism, care, deloc fra-
pant, merită citarea ca document-oglindă : „Poeții își ating de-
săvârșirea, / Zidind iubirea vieții în cuvinte...“ De o parte soli-
darizare cu „oricare semen bun“, ori trimiteri la „susurul motoa-
relor galactice“, de alta, grupajul de *Sonete* din *Ținută de seară*,

răspânditor de nelinişti metafizice de final: „Tăcerea-mi grea / de neguri biruită, / Deprinsă-ncet cu noaptea, să nu-şi spună / Regretul pentru lumea părăsită...“ Deşi onorabile în totul, ultimele volume sunt în fapt ecouri, variaţiuni, reluări impecabile în latura tehnică, dar nesalvându-se de rutină. O demonstrează atât *Trezirea faunului (Sonete, Rondele şi Poeme alese*, 1973), cât şi noile *Cântece finale de faun* (1977), fiecare cu câte o prefaţă de Şerban Cioculescu, acesta semnalând în prima din ele disponibilităţi verbale deosebite, dar şi „o prea congestivă folosinţă de termeni neaoşi, rari...“ Nuanţe lexicale moldoveneşti se substituie caracteristic neologismelor, altădată intens propulsate sub impulsul avangardei; într-o *Toamnă* (din *Marea vânătoare*), „dogari martelează-n podgorii“; sună „ralul de vânt prin flautele aracilor“, iar în văzduh ard „stele filante“... E prea snob!... Dar împreună cu Emil Botta, cu Simion Stolnicu şi alţii, autorul *Cântecelor de faun* a contribuit notabil la mobilitatea limbajului liric interbelic, în spiritul efectelor combinatorii, racordând, armonizând „fluierul greu de dorinţi al lui Pan“ cu „tânguirea ştimelor de Cosânzene“ *(Rugăciune)*, muntele-simbol şi marea, simbolică de asemenea. Geometria severă a sonetului se suprapune, în final, capriciilor verbale, conjuncturalului; asupra delirului romantic acţionează moderator o luciditate ordonatoare, însă în lunga suită de orientări binare, făcând ca o muzică extraverbală să coexiste cu plastica materiei, de subliniat e implantarea poetului în ethos. Modernitatea lui Virgil Gheorghiu creşte în fond pe arhetipuri.

Cele peste şase sute de titluri, câte include *opera omnia*, recomandă un poet prolific, dar a cărui audienţă, în a doua parte a biografiei lui lirice, a fost restrânsă. Muzicologul, la rândul său, a făcut operă de iniţiere *(Din muzica şi viaţa compozitorilor*, 1940; *Viaţa şi opera lui George Enescu*, 1943; *Iniţiere muzicală*, 1946). Cronicile lui muzicale erau excelente.

ÎNTRE „RESIGNARE“ ŞI ORGOLIU: SIMION STOLNICU

Iată o generaţie excepţională!... Printre colegii de liceu ai lui Simion Stolnicu, la „Sf. Sava“, erau Eugen Ionescu, Petru Comarnescu, Dan Botta, N. Crevedia, Constantin Fântâneru, Romulus Dianu, viitorul pictor Bob Bulgaru, viitorii muzicieni Cocea şi I. Filionescu. Lirica modernistă la „Sburătorul“ —, Lovinescu o vedea reprezentată (în 1927) prin Ion Barbu, prin Camil Petrescu, dar şi prin câţiva debutanţi, printre care Simion Stolnicu, până atunci neapărut în volum. Prahoveanul Alexandru P. Botez, cu studii de filologie modernă (franceză, italiană), căruia criticul, naş literar al multora, îi născocise un pseudonim venind parcă din cronicari, era un egocentric supravegheat, un depresiv discret, cu lecturi bine asimilate; mai concis un reflexiv, de timpuriu marcat de ideea dispariţiei. Multe notaţii din jurnalul lui postum, *Printre scriitori şi artişti*, 1988) circumscriu o existenţă singulară, muiată în „resignări“, relevând, practic, „vocaţia de a găsi pe tot pământul suferinţe cu orice preţ...“ Violonist stilat, iar la maturitate atras de pictură, lector subţire, solicitat de antici şi moderni, poetul — totodată remarcabil eseist — se implică, disociază şi propune explicaţii, problematizează divers (filozofie, estetică, etică), făcând prilej de disertaţie din orice; înclinat spre ermetism în poezie, îl vedem deconsiliind totuşi pe Ion Frunzetti, insistând „să se lase“ de acest „viciu“; preocupat de „geniul speciei“, tentat de aventura umană şi metafizică, el pune mereu întrebări operelor cercetate, disecându-le, analizându-se în raport cu altele. Psihologia solitarului Stolnicu, marginalizat la Comarnic (din 1949 până la moarte, în 1966), conştient de „nevoia artistului de a se separa de provincie“, e psihologia unui cerebral riguros, la care orice experienţă e motiv de „idealizare“...

Aurării lâncede, odăjdii, oglinzi mirobolante şi parfumuri, tot felul de amintiri livreşti însoţesc polifonic mâhnirile amatorului de somptuozităţi, care, fantezist şi combativ, îşi travesteşte ilu-

ziile în spectacole. O *Elegie insulară* rezumă, *grosso modo*, substanța întâiului volum, *Punct vernal* (1933) — univers cu arătări medievale, cu păduri și steme bizare ; o lume în marginea visului, pe orizontală, se țese himeric din halucinații și așteptări, făcându-se și desfăcându-se necontenit :

Platoul pune-n cărți de-azur zăloage mici
De mirt, unde nu va frunzări nici un Columb
Să strige : „Țărm" — și-și vinde lui însuși, naiv,
Echinoxuri de brumă pe banițe de licurici...

Toamne veștede, cimitire și procesiuni funerare, dansuri macabre și corbi configurează un climat tulbure, constrictiv, tărâm de neliniști convertite în obsesii, de unde repetate stări de criză, teamă, enigmă, tristeți cerebralizate. *Litania lebedei*, bunăoară, nu e fără legătură cu *Le Cygne* de Mallarmé. Abundă, în contrapunct, decoruri triumfale și ruine, vedenii „noptoase", „genoveze daruri și vestminte", morți și lăutari cu „mâini putrede", „solitudini unde curg fântâni", simfonii de „ape captive" —, rostirea în zig-zag având funcție incantatorie. Pe ecrane înșelătorcalme, se proiectează o apăsătoare *Toamnă ecvestră* : „Toamna trecu adormită pe-un cal / Alpin — la fiecare hop, / Legănată ca un episcop, / Dus la groapă-n scaun monahal. / / Și-n mine, pe-un posnaș trecător, / M-a întâmpinat să-i lege frâul strâns / De cel dintâi fag și așa pornit, pe plâns / Pentru potcoave de-aur pierdute-n «Calea robilor»..." Niște *Funerarii de toamnă* (datate 1926, inițial apărute în *Sburătorul)* declanșau întrebări mohorâte :

Fost-a mai ciudată-nmormântare ?
Din brocarturi moi și colorate,
Brațul tău țâșnește și brățare
Îi vădesc spumoasa voluptate !

Care dintre voi mai mult iubește
Pe cel mort ? căci Toamna — văd — îi scoate
Aur din Brumar și-i rânduiește
Peste dric, de pică, și pe roate !

Grunji de aur pus-a-n crâng și-n cale —
Aur care mult mai trist arată
Decât aurul din criptele regale
Și decât brățara ta bogată !

Învăluitor, difuz, mai vechiul funerar de tip baudelarean se asociază tablourilor cu infante, cipreșilor, bronzului, „melodiilor de pod bisericesc", „ghețarului laocoonic", muzicii lui Chopin. Iau naștere scenarii ciudate, sugerând multiform refrigerația, ca acest *Angelus* : „Ninge, și-n biserici se cântă din psalmi / Legendele reginelor crescute sub palmi". În epocă, Perpessicius semnala *parnasianismul*, „înțelegând prin aceasta, mai puțin preferințele academice ale cunoscutei școli franceze, cât cultul pentru frumusețea superioară, cultul pentru cuvânt și pentru câte vrăji se închid într-însul, cum și arta peisajului spiritualizat..." *(Opere*, VI, 1973, p. 145). Pe marginea plachetei *Pod eleat* (1935), deși recunoscând „vocația poetică", G. Călinescu vorbea (diferit de Șerban Cioculescu, de Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu și Octav Șuluțiu) de „un adevărat delir neologistic", de împerecheri lexicale „absurde", de „orgii de cuvinte". Prețiozitatea limbajului în cauză apare astăzi mult mai puțin jenantă, oricum ; chiar și atunci se putea invoca precedentul barbian. Pe de altă parte, observația despre un „Bacovia hermetizat", aplicată lui Stolnicu, trebuie confruntată cu opinia poetului despre sine *(Jurnal*, 3 iulie 1944) : „*Macabrul* este tendința mea de *naturalism*-hidos, o poză decadentă — ce poate fi venită prin Bacovia —, dar un naturalism în care fantezia intervine, modificându-i cu somptuozități — cu bogăție — dureroasele reliefuri de dedesupt..." Dincolo de melancoliile dezabuzatului, dincolo de poza plebeiană („Vreau poemul hoinarilor ce scuipă de pe pod, / Narciși privindu-se-n curcubeie salivare"), se rețin demersurile unui căutător grav. Sub acest raport, ciclul *Simfonie-n Muntenia*, în fond vibrantă imersiune în ethnos, aduce un fior metafizic incontestabil. Când fraza se limpezește, ca în *Prințul de seară*, se pot cita texte memorabile : „Unde-i copilul toamnelor buciumașe, / Crin muiat în sângele lui Petru Cercel ? / Velura lui valahă, prin gotice orașe, / S-o mângâie prinți reci uitați de-un menestrel..." Mult timp indispus de „oprobriul public" la adresa ciclului *Pod eleat*, poetul medita (la 19 august 1944) la un eseu-*postfață*, răspuns tardiv, destinat „unora dintre cei culți, dar fără vocație filozofică — cărturari uscați — ori pseudoculți, ridiculi și proști". Pe scurt : „*Podul eleat* este o etapă eleată-panteistă (eleată cu resignări mistice) în poezia mea. El cuprinde și o conștiință a participării din măreția totului, ceea ușurează această resignare (...). Mărginirea mea poate fi și ea nu mai aparență. Eu nu devin, nu mă mișc, ci aflu doar ce sunt, câtă vreme am în mine — adevărurile reflexe ale totului în conștiința mea (...) Dacă sunt parte din cosmos (divinitatea eleată), mai sunt

altceva decât punctul intermediar de reazim dintr-o infinitate? După această teorie, infinitatea este prezentă oricând și în orice; ea va fi și în mine. Dacă imanent în toate aceste puncte ale infinității este Dumnezeu, cu atât mai mult fac parte din însăși voința creatoare și pot fi mândru..." Eleatismul modernului Stolnicu, la peste două milenii și jumătate de la Parmenide și Zenon, ținea, în fapt, universul ca substanță unică, totalizantă.

Prin *Șerpuiri între lut și torțele de aur* trebuie să înțelegem căutările din intervalul 1938—1966, grupate în șapte cicluri, semnificative pentru configurarea unei mitologii moderne, deși pornind de la sugestii clasice: *Apollo* (Ursitele poetului), *Eros* (Radiografii ale momentului sublim), *Ianus* (Antinomiile imediate), *Parce* (Ursitele omului), *Saturn* (În veac și-n biosferă), *Castalii* (Viori decantate) și *Serapis*. Timpul a favorizat, în aceste postume, o clarificare de ordin strict-gramatical, paralel cu sporirea fondului reflexiv. Ne aflăm în fața unei construcții remarcabile, chiar dacă abundența trimiterilor mitologice, istorice, livrești (Okeanos, Olimp, Apollo, Orfeu, Venus, Ovid, Babel, Emaus, Moloh, Mecca, Vezuv, Tomis, Șiraz, Dante, Don Juan, Faust, Mozart), evocă procedee vechi. Meandrele existenței *(Șerpuiri)*, balansul „între lut și torțele de aur", ezitările între imaginare, ademenitoare „orgi de sus" și palpabile „orgi de jos" intră perpetuu în dialectica vârstelor. Damnat, bântuit de fantome, dar cu rezerve de candoare, blestemând dar gata să laude, meditativul se autoînfățișează în ipostaze alternante, în raport cu Timpul, cu Iubirea și Moartea. Dacă „ursitele" (ciclul *Apollo)* dăruiesc poeților puteri magice, câți dintre ei beneficiază plenar de acest privilegiu? „Poetul pare-un clovn urcat pe catalige / Când stâlpi de vis arcați pe străzi, cu bustu-n cer, / Îl țin, reclama unui circ stelar s-o stinge / Luminilor de la gleznă, ce-l vor doar Guliver..." Ideea e reluată în câteva poeme *(Visătorul, Stanțe, Straja iluziei, Mesaj, Pasărea mărilor)*, uneori orientată spre patetic, precum în *Ars poetica*: „Încearcă să fii tactul baletului astral, / Să-ți fii stăpân durerii, s-o treci prin metronom, / Dar lasă și-o lacrimă, căci fără, ești neom..." O notație de *jurnal* (ianuarie, 1947) explicitează succint: „Poezia mea începe să aibă aspect de luptă interioară, sprijinită pe loialitatea și pe crezul în latura de spirit (pozitivă) a simțirii — simpatiei, tandreței, *omenescului*..." Câțiva ani mai târziu, Stolnicu se declara „atras de poezia luminozității *enfantine* a colindelor și de somptuozitatea acestora", așa cum, prin intermediul folclorului, Eminescu se apropiase de „doine și balade" iar

Arghezi de „descântece"... În rest, privirile merg, ca la Villon, spre *Ninsori de altădată*; amenințări sună *Ca-n Divina...* lui Dante, sufletul suie cu Mozart într-un *Voiaj cu zâna violină*. În bolgiile unui Infern contemporan sunt trimiși „perverșii mărunți ai vieții", insensibilii la frumos: „Damanți fiți în metamorfoze / De insectar pângăritorii, / Că nu v-ați șters tălpile inimii / La ușa zonelor candorii..."

La sfârșitul lecturii, rămâne, totuși, impresia de schematism.

POEZIA — SUPRAORDINE COMPENSATORIE : DIMITRIE STELARU

Prezență absolut insolită, izbitor aliaj de mizerie și stranietate, lângă efigia lui Dimitrie Stelaru s-au adunat calificative de-a dreptul derutante : boem, damnat, vagabond, excentric, bufon, cabotin. scamator, decadent, luciferic, obsedat psihic ; n-a lipsit nici termenul *clochard*... Însumate, acestea aproximează oricum o existență tragică, un caz-limită, cu mult peste cel al lui Constant Tonegaru, personaj cu care Stelaru putea fi văzut, uneori, împreună. În persistenta lui manie ambulatorie, nomadism depășind tot ceea ce se știa despre vechea „Reisefieber“, intrau, nici vorbă, elemente clinice, deloc neglijabile biografic ; propulsat parcă în necunoscut de forțe oarbe, cu cine știe ce rădăcini în eul abisal, obsedat de năluci și miraje, în obstinația cu care el opunea disonanțelor lumii o supraordine compensatorie, acționează ceva tânjitor-ironic, modulațiile unui fantast dolent și inflamabil, impulsuri ale unei subconștiințe patetice. În scopul definirii omului existențial, s-au propus tot felul de comparații : — taverna, alcoolul, enigma îl apropie de Edgar Poe, de Baudelaire și Verlaine ; de Rimbaud îl leagă (cum remarca Ov. S. Crohmălniceanu) *iluminările* ; de agitatul Villon — marginalizarea și, în special, jelirea în notă litanică, plus un analog sentiment al fatalității. Posedat, ca Esenin, de mirajul pribegiei, dar mai puțin atins de neliniști metafizice, identificăm în Stelaru un specimen alternant, balansând între sordid și angelic, un exemplar frapant-egotist și de o suprapământească detașare. Personalitate de antgonisme și complementarități, în reacțiile lui bipolare e loc pentru orice bizarerie ; așadar, el își anunță public decesul, într-o gazetă, pentru a verifica efectul în rândurile cunoscuților săi ; se declară posesor al unei licențe în litere, fapt de pură invenție, ori afirmă că la Sighișoara ar fi predat un curs de estetică ; anchetat pentru însușirea unei sume de bani (afacere penală speculată de presa din epocă), motiva că voia să-și ridice un bust din marmură.

Cu linii de portret ca acestea, himeric, nedeslușit, dormind pe maidane ori în ganguri, repudiind până spre sfârșit viața organizată, gravitând mereu spre utopic, imaginea omului Stelaru nu putea fi obiectul unui consens biografic. În cenaclul lui E. Lovinescu, la prima participare poetul — introdus de Eugen Jebeleanu — părea un „tulbure liliac-cenușiu“ speriat de lumină, trezit între oameni : „Se înfipsese bine pe scaun între două biblioteci, ghem cenușiu, mizer, de carne flască, ochi vegetali, vineți, mereu închiși, înțepați de acele luminii, poziție defensivă, împotriva aerului, a electricității, a vorbelor, a oamenilor — nota criticul ; scurte îngăimări ininteligibile la orice întrebare ; totul tulbure, în priviri, pe față, în atitudinea de jivină încolțită, gelatinos, melc căruia i-a căzut calcarul din spate, încordat la primejdiile posibile ale ierburilor...“ (*O planetă de poet nou*, Prefață la *Ora fantastică*, 1944). Despre vizita la „casa cu scriitori a lui E. Lovinescu“ într-o zi toridă, „la plus patruzeci de grade“, despre refuzul de a-și scoate haina de ploaie în pofida insistenței amfitrionului, spre care priveau „treizeci de poeți, prozatori și critici“, depune mărturie Stelaru însuși (în *Zeii prind șoareci*“ : „Am fost nebun ? Vezi, ei nu vedeau prin mantia de cauciuc pielea goală : ce, era să rămân gol pușcă între atâția nobili ai artei ?...“ Unui alt frecventator al „Sburătorului“, Simion Stolnicu, famelicul Stelaru îi părea un mistificator : ins „atras de metropolă, dar nu cu un scop conștient de a-și deschide orizonturi — ci de a vegeta și a trăi bine fără griji —, căci el este un anormal din clasa delincvenților patologici“, un „artist débraillat“, nu un „bohème rangé“ ; un aventurier care n-a „cam viețuit cu cărțile“. Portret deloc complezent : „Cartea lui este circulația intensă prin medii boeme, studențești, mansarde ocazionale...“ (*Printre scriitori și artiști*, 1988).

Existență lipsită de „griji“ ? Așa-zisul boem a fost hamal, sudor, anticar ambulant ; ar fi lucrat în mine. A vorbi de morbiditate — cum face Simion Stolnicu —, e prea mult. Nici calificativul de *clochard* (după dicționarul Robert“ un individ „socialmente inadaptabil, trăind fără muncă, fără domiciliu în marile orașe, umblând în zdrențe și dormind pe sub poduri“) nu i se potrivește. Cloșarzii, consideră Vintilă Horia într-o frumoasă pagină de jurnal, sunt „poate ultimii eroi laici ai timpului nostru, antiteze vii și satirice ale anticonformiștilor intelectuali, avizi de premii literare, de laude, de confort...“ (*Journal d'un paysan du Danube*, 1966).

În cvasi-totalitatea ei, poezia lui Stelaru e spovedianie, uneori autobiografie abia transfigurată; până și în balade transpar re-flexe ale eului propriu: „Eu nu scriu, eu trăiesc poezia..." Nu numai că o trăiește — detaliem noi — dar o și joacă, o pune în scenă, de unde ostentația, teatralismul ori cabotinismul, motive de reproș critic; dar și rostirea spontană, directă, de o sinceritate îndurerată: „Obosit căutam teatrul pământului, / Obosit căutam clownul din mine" *(Teatru)*. Poeme de tipul *Eu, Biografie, Autoportret*, dezvăluiri despre sinele răvășit, explorări în căutarea candorii pierdute, sunt în fond niște simple verigi ale unei serii enorme. Gesticulația lui e a unui emotiv disproporționat, a unui smerit orgolios („fulger am fost ori mărăcine ?") stând „în delir albastru", auzindu-se „strigat de geniul absolut necesar" *(Înfloresc)*, negând, sfidând, de-ritmând, bravând totul: „nu mai am legi fripte de biciul justiției / și ca un pirat îmi povestesc isprăvile bându-te..." *(Autoportret)*. Cum solitarul își „povestește" mereu sieși *(Prietenului Stelaru)*, instalarea în imaginar, deasupra stărilor conflictuale, devine normă. Iluzionismul lui ia, uneori, forme eschatologice: — el, vagabondul, „tace / și se răsfrânge în semilună, urcă munții lui / până la pasărea limpede / de unde nu se va mai întoarce..." Supradimensionarea eului, ca în practicile fantastico-romantice, e fenomen curent: „Eu sunt lumea, / Prăpăstiile sporilor mei — / Tăișul de oțel mucegăit și elementele / Și toate florile moarte / Clocotesc sub pălăria mea — / Eu sunt lumea!" *(Ciuperca)*. Proteic, himeric, bovaric, „bolnav de visuri mari" *(Strigăt)*, aripile lui nu cunosc obstacole: „Eu sunt profet!"; — viziuni mirifice izvorăsc direct din senzații: „Pădurea mea e ascunsă între văi albe, / Copacii sunt plini de sevă / Și nalți — mai înalți ca munții. / Pădurea mea vibrează la orice adiere. / Eu sunt pădurea. Sufletul meu..." *(Eu sunt pădurea)*. O cromatică vie în cheia de alb anticipă paradisuri imaginare, tărâmuri inaccesibile; totuși, nici o inițiere în mecanismul magicului nu e îndeajuns, de unde un scepticism reiterat, procesional, aproape canonic:

> Cetățile albe, cetățile îndepărtate, numai bănuite,
> De unde nimeni n-a coborât, nimeni niciodată...
> În spațiul lor e inima mea,
> În spațiul lor rătăcește noaptea mea,
> Rămân între voi, cei din jur, dar sunt plecat.
> Cineva din mine e într-una plecat
> Și nu se va mai întoarce.

> Cetățile albe sunt peste munții albi,
> Peste nourii albi, unde sunt ?

(Cetățile albe)

Împărați fantomatici vin „pe cai albi, nemișcați, ca statuele" *(Eu sunt pădurea)*. Stările halucinatorii, oniricul, convulsiile, exaltările au reversul lor, Stelaru cultivând o poezie de simultaneități, în care sublimul și tonul *lacrimoso* acționează adesea în contrapunct; vârstele se intervertesc, poetul fiind un *juven senex*: un *Tânăr bătrân!*... Până și în umilitățile stelariene acționează frecvent tendințe hiperbolizante, o retorică supra-combinatorie, amplifiantă în exces, însângerările lui proiectându-se în halouri de odysee lirică, ori amintind ieremiadele biblice. Așa-numita mitomanie *glorioasă*, vizând ieșirea din limite, coexistă la Stelaru cu o mitomanie intens-*negativă*, tinzând să îngroașe dimensiunile jenante, accentele auto-acuzatoare. Chiar privind spre alții, chiar colportând *Amintiri străine*, totdeauna poetul privește prin ricoșeu în ființa-i lăuntrică —, *Frate în Domnul* cu cei din jur. Dacă însă în perspectivă ideală, transfiguratoare, poezia, act de exorcizare, implică virtuți terapeutice, o ceremonialitate sublim-reparatorie, în ordine strict biografică drama rămâne dramă, ea neputând fi ignorată; nota lamentatorie, tristețea de *Înger vagabond* o demonstrează la modul asertiv, de proces-verbal parcă:

> Noi, Dimitrie Stelaru, n-am cunoscut niciodată Fericirea,
> Noi n-am avut alt soare decât Umilința;
> Dar până când, înger vagabond, până când,
> Trupul acesta gol și flămând ?
>
> Ne-am răsturnat oasele pe lespezile bisericilor,
> Prin păduri, la marginea orașelor —
> Nimeni nu ne-a primit niciodată,
> Nimeni, nimeni... (...)
>
> Marii judecători ne-au închis
> Stăruind în ceața legilor lor;
> Pe frunțile noastre galbene au scris:
> „Vagabonzi, hoți, nebuni. Lepădații noroadelor.
> Casa lor e temnița. Puneți lacăte bune fiarelor".

Odată — poate cu înfriguratele zori vom sângera
Și spânzurătorile ne vor ridica la cer.
Dar lasă, Dimitrie Stelaru, mai lasă!
Într-o zi vom avea și noi sărbătoare —
Vom avea pâine, pâine
Și-un kilogram de izmă pe masă.

Structură funciar contradictorie, proiectându-și chipul în oglinzi interioare mobile, poetul afirmă și neagă cu o egală dezinvoltură, exaltările lui, deloc stăpânite fiind tot atâtea introduceri în tragic, de unde căderile din *Eter*, undeva între *lupi cenușii* și *șerpi*, mirajul „stelelor sus“ („Nu sunt eu cerul?“) și spaima de „fiare pânditoare jos“. Repere simbolizate prin fluvii, prin mări și munți, înșelătoarea, efemera senzație de *Nemoarte*, urmată de *Neliniște* și *Nesomn*, mereu reluatele plecări și întoarceri relevă coexistența unor stări adverse, incompatibile, o teribilă suspensie în impas. O așteptare de plumb, necontenit declarată, o tăcere cumulând durerea, resemnarea și agonia, obsedanta aspirație a reinstalării *Între oameni* alimentează confesiuni zbuciumate: „Fulgeră spre Nordul ascuns, / Pădurea și-a rătăcit viața. — / Uitat de lupi și somn / Aștept frigul de totdeauna“ *(Fuga)*. Sau: „Arde pământul și merg prin prânzul solar / ca un rod altora. Și tac. Mai aștept un ceas...“ *(Între lupii cenușii)*. Eul fracționat, tulburat, în strâns dialog cu sine *(Între mine și mine)*, eul niciodată ajuns la plenitudine își caută iluzoriu unitatea primară, în speranța fuziunii omului ceresc cu omul pământesc, dar distanțele interioare, demersurile metafizice prin mijlocirea cuvântului nu fac decât să adâncească deruta: „Între mine și mine / E zăpada albastră — / Când o să mă întorc / La câinele meu, Stelaru?...“ În cele din urmă, experiența lui existențială, în aceeași măsură solară și nocturnă, înaintând pe incandescențe și cețuri, propune o soluție aleatorie: — amânarea, o temporalitate deschisă purtând în ea germenii unei posibile cunoașteri salvatoare, chiar fără intervenția limbajului. Iată-l deci într-un *Prea târziu*: „Doamne Stelaru, Cristoase, / Sub banca din parc mai e loc / Și pentru obositele tale oase...“

Musset, „copilul teribil“ al romantismului, presupunea la originea geniului italic un *grain de folie*; un „răunte de nebunie“ e de găsit, nu rareori, la autorul *Nopții geniului*, geniu considerându-se, bineînțeles, el însuși, un luciferic de o nebunie donquijotescă, ingenuă, la confiniile fabulosului: „Mănânc visul și sunt flămând...“ *(Cum să plâng)*. Ideile lui estetice? filozofemele lui? Totul sau

aproape totul e de natură instinctuală, temperamentală, dobândit nu prin studiu sistematic, ci prin experiență proprie; toată „biblioteca“ lui încăpea, se zice, într-un geamantan de dimensiuni mijlocii! Descoperim, totuși, intuiții sclipitoare, propoziții percutante, în optica lui *Poezia* fiind o răsturnare a lucrurilor vizibile, acces „spre văile înalte ale lunii“, o lumină-miracol în care „toate cuvintele se topesc“; în acest scop, *Poetul* „coboară la miezul nopții / Lângă dragostea, lângă steaua ascunsă / În norii zvârliți peste cer / Și veșnic o strigă...“ Scenariu amintind o postumă eminesciană —, *Numai poetul...* Între Poezie și Sacru se pune semnul egalității, Stelarii fiind niște blânzi intermediari, ființe harismatice sugerând transcedența, însă marcate cu stigmatele suferinței: „Voi n-ați cunoscut adevăratele ceruri. / A venit ziua dumnezeului frumos și neînchipuit / Intrat în viața noastră o dată cu viața — / Priviți-l! E în fiecare dintre voi / Ca soarele în inima fiecărui. / Cine trăiește fără soare? Fără slava lui? Dumnezeu e soarele nostru, al stelarilor — / Frumosul înalt, vulturul artei...“ Înger iremediabil căzut, Stelaru redescopere prin imersiune în tragic prețul purității pierdute, confirmând că în adâncurile Ființei stăruie vibrația luminii prime, amintirea omului adamic: „Parcă e soare și sunt orb“!... Sentimentul ocesta se repetă obsesiv, în termeni sinonimi, traducând o sumedenie de reacții bizare.

A opune lacunarului, tristeții și înfrângerii o posibilă restaurare prin cuvânt, nu e, desigur, o metodă unic-stelariană, dar el, romanticul exasperat, o face în modul posedaților, al iluminaților și al proorocilor: „M-am născut profet (...) / Al meu e Arborele, a mea Legenda (...) / Împăratul meu e de peste Cunoscut...“ *(Profetul)*. Narcisist, eminamente afectiv, personajul în transă scriptică, chinuit de tensiuni și febre, e altul decât cel de exteriorități, decât omul de pe stradă ori de spelunci, decât dizgrațiatul întreținând legenda. De atâtea ori epuizat, *Singur* ori *Învins*, excedat de *Așteptare* și *Durere*, vorbind de *Agonie*, de *Exil* și *Resemnare*, refugiindu-se în *Alcool* și *Tavernă*, intonând vreun *Cântec de neguri* ori un *Cântec de moarte*, în interioarele misterioase ale lui Stelaru se încrucișează duhuri rele, scelerați și heruvimi; în glasul lui tremurat, amorțit, împuținat de *Foame*, nu o dată mocnește nevoia de ceruri *(În lună, Luna mea, Către lună, Degetele lunii, Mergi în sus, Ascunde-mă sus)*; ochii lui ard de reprezentări spiritualizate, aeriene, imateriale, de unde aura de candoare, chiar un anumit serafism.

Totul pare ori chiar este de factură spontană, discurs intermitent sub semnul clipei, iar ca efect, plonjarea în fragment, în conjunctural, fapt concretizat în tot felul de *inscripții*, mai exact în glose de numai câteva versuri; în totul, peste nouă sute de microrevelații având drept punct focalizant ideea de ineluctabilă singurătate existențială, de unde o dezolare cvasi-neîntreruptă. În practica poetului de a-și expune căderile în văzul tuturor, în hipertrofierea durerii reale, intră, poate, o oarecare doză de masochism; finalmente, atât de numeroasele mini-texte, inclusiv cele erotice ori antirăzboinice, se constituie însă într-un bloc integrator, un fel de bocet prelung, mai totdeauna zvâcnind de emoție, uneori cu reflexe ale infraconștiinței. În toate aceste considerații, lăsăm deoparte plachetele din 1935—1938 — *Melancolie*, *Abracadabru*, *Primăvara durerii* — semnate D. Orfanu (aluzie la tatăl mort în război); — texte neconcludente. Tot ce urmează debutului autentic din 1942, cu *Noaptea geniului* — continuând cu *Ora fantastică* (1944), apoi cu *Cetățile albe* (1946), iar după război cu *Oameni și flăcări* (1963), *Mare incognitum* (1967), *Nemoarte* (1968) și *Înaltă umbră* (1970) — până la *Păsări incandescente* (1971, anul dispariției), reprezintă o suită în registru unic, o monotipie larg cuprinzătoare a cărei lectură nu obligă la o ordine cronologică. Tărâmuri imaginare, neidentificabile, răspund unor spații determinate geografic, între acestea Pontul Euxin, Tomis, Vavilon, Galaad, Sarmisegetuza, Parâng, Turnu-Măgurele, Caraomer; o simbolistică mai mult sau mai puțin tradițională, trimițând spre Marsyas, Pygmalion, Hecate, Circe, Zamolxe, Odin, lasă loc unei mitologii personale cu rădăcini în folclor, de aici *Pasărea-Stea* și *Pasărea-Patimă*, poetul însuși fiind o „pasăre dezlegată" *(Înaintea somnului)*. Cât despre *Regele-Fără-Timp* ori *Mulți-Fără-Chip*, acestea, neinspirate, nu au bătaie lungă.

Înainte de a fi un poet al iubirii, cu totul remarcabil, himericul Stelaru e unul al condiției femeii, mai precis al femeii căzute, care maculată, părăsită de înger, impietează asupra genului uman în totalitate. Împărțit între *înăuntru* și *afară*, autorul *Nopții geniului* repetă pe cont propriu compasiunea hugoliană (*„Oh, n'insultez jamais une femme qui tombe!..."*) și ambiguitatea strigătului baudelairean: *„O vierges, ô démons, ô monstres, ô martyres..."* Poemele lui Stelaru purtând în titlu nume feminine sunt, în genere, elegii, suspine despletite, pretexte de orchestrare a suferinței; moartea unei tinere fete la Turnu-Măgurele, moment de tandră jelire, e totodată pretext de parafrază după un memorabil text

eminescian: „Uitându-se la ochii din cer / Și-a lăsat ochii acolo"; *Herta*, „fiica târfei", e un „vis aproape bolnav și mare"; unei ciudate, impalpabile *Ebra*, strigoii i-au „furat un picior"; un *Decor pentru Iwa* se încheie cu o patetică suplicație: „Fantastică, liberă / Ia-mă, ascunde-mă"; o misterioasă *Romola* înalță imnuri balerinului Nijinsky — „îngerul, pasărea de foc"; pe tăcuta, mâhnita *Olivia*, poetul o urmează „cu dragoste de câine", adorația exprimându-se în modul unul Esenin dunărean: „Ce-mi pasă dacă-mi încui ușa / Și adorm beat lângă prag! / Știu că ești aproape de mine / Și-ți sunt cât Dumnezeu de drag..." Prostituată răpusă de ftizie, Olivia ocazionează altă dată un zguduitor recviem profan, devenind *Maria-Maria*: „În dimineața aceasta m-am trezit lângă Maria-Maria / Pe scândurile patului, pline de păduchi și de sânge / Și-am sorbit nepăsarea ca pe o otravă — / Și am scuipat în castronul cu terci. // Drumurile noastre au fost împodobite cu spini (...) // Alături de hamali vom duce bagaje, / Visând o plecare a noastră către orașele văzduhului / Și ne vom întoarce mai morți (...) // Trezește-te Maria-Maria, trezește-te — / Poemul Soarelui l-am scris lângă ochii tăi..."

Un nume neobișnuit, *Eumene* (care e și numele fiicei marginalizatului) se repetă ritmic, devenind titlul mai multor poeme; e invocat, de asemenea, în alte texte, în conotații felurite, ca simbol plural, polivalent. Derivat din anticele Eumenide (grup de zeițe restabilind dreptatea și pedepsind), titlu de culegere la Bolintineanu —, la Stelaru aceste Eumene, între real și ficțiune, sugerează o făptură ireprezentabilă; un exploziv *Strigăt* — „Strigătul meu pentru Eumene" — implică o aprigă nostalgie de puritate, într-o fulgurantă privire spre etern. În *Noaptea geniului*, în chiar poemul titular, o Eumene fantomatică, decorporalizată, inițiază în misterele cosmice; eșantionul respectiv, antologic, face din Eumene un fel de divinitate elină-hölderliniană, ea fiind geniul speciei, dar și sinteză a principiilor cosmogonice tradiționale, unificând acvaticul, focul și văzduhul, nocturnul și solarul:

Poate trupul ei era numai vis.
Poate numai o stea.

La para focului oceanic,
Umbra i se pierdea pe culmile stâncilor înșelătoare;
Ochii ei semănau cu oazele, cu izvoarele —
Pletele cu neguri mistuitoare.

Eumene, fiica deșertului, fecioară stelară,
Aleargă !

Vor trece, amintindu-mi floarea numelui tău,
Pașii soarelui...

O dată, fluida *Eumene* („lunateca“) e o Venus cu trei frunți : „stăpâna, roaba, poezia“ ; altă dată (într-un text urmat de două variante), ea („marea mea neagră“) e protectoarea unui „geniu rău“ —, acesta Stelaru ; în alt loc, iat-o legând „sideful lunii“ de „masa dedesubtului“ ; o Venus strict-localizată *(Din Turnu-Măgurele)* devine parteneră de aventuri planetare : „să nu ne oprim Eumene / de teama norilor îmbrăcați cu vaier și trăsnete“ ; și iată o Eumene la orizont, așteptând „cu inima plină de rouă“, ori planând în spații alpestre inaccesibile, „cu fruntea despicată de lumini...“

Într-un domeniu atât de banalizat, cum e cel al eroticii propriu-zise, se manifestă un poet cu disponibilități deosebite, opunând Nopții, Durerii și „albastrei morți“ o iubire consolatoare *(Mă crezi, Umbră a omului, Albă, Nu mai am ochi, Dragoste, Contranicie, Fata mea, Fiul meu)*; alteori, serafismul, gingășiile alternează cu fulgere, cu vântoase și balauri ; sugestii folclorice, bunăoară în *Cântec de flăcău*, converg în reprezentări degajate, incitante în felul „cânticelor“ lui Miron Radu Paraschivescu. O mostră doar : „Și toată ești frumoasă ca o rușine !...“ E modul de a-și hiperboliza efuziunile al cuiva care, *Demon* și *Lucifer*, despicat între pateticul *Mult am murit* și *Nemoarte*, e „atât de singur în lume / ca un Dumnezeu fără cer...“ *(Singur)*. Doar de rarisime ori, Stelaru se sustrage răsucirilor intime, încât îngerul din el cade „suind“ ; în rest, șocat de „lumina întunericului“, bântuit de apocalipsul dragostei, porțile seninului (simbolizate prin reiteratul albastru) nu i se deschid, de aici perpetua agitație. Fiindcă nu putem intra în detalii analitice, cel puțin să transcriem integral un poem superb —, *O căprioară :*

Între sufletul meu a intrat o căprioară,
Între sufletul meu și oraș a venit o căprioară —
Spune ceva și fuge
Mereu spune ceva și aleargă ;
Seamănă cu Toamnele, cu primăverile,
Seamănă cu pământul și iarba
Și-mi adună focul din ochi ;
Poate e dragostea.

Ca mai înainte Bacovia, damnatul Stelaru cultivă amintirea aceluiași *Verlaine* tutelar („ciudatul meu zeu și prieten“), dar autorul *Nopții geniului* e mai tensionat, totodată mai colocvial, mai puțin muzical ; rostirea verlaineană, poezie de tristeți cronice nedisimulate, se desfășoară melodic, neted, pe orizontală, în spații de șoapte și resemnări *(Romances sans paroles, Jadis et naguère)*, cea a balcanicului Stelaru, nu lipsită de descărcări retorice, nu exclude nici combustia înaltă, nici *Fărăgândul*, nici astralul : „Hieratic am dormit în foc / În solitudini smulse zeilor“ *(Nu lirica)*... Neguroșii Blake și Coleridge ori sinucisul Chatterton n-au intrat niciodată în atenția lui Stelaru ; prin intermediul lui Emil Gulian ,el a putut ajunge la poemele lui Edgar Poe, în fericita transpunere din 1938 ; influența e certă, de aici pustietăți marine și insule, „țări de vis“ și palate, analogiile Pământ-Cer, o anumită exhibare a culpei, salturile de la teluric la angelic și altele, dar fără ponderea dezolării, fără lugubrul poesc, fără abisul trădând ruperea ființei. Se regăsesc în elegiile lui Stelaru îngerii și demonii însoțind amintirea răposatei *Annabel Lee ;* ca la același fantast Poe, ochii femeilor obsedează, însă există și alte atingeri. „Neamurile nu m-au dorit ; (zice Stelaru) / Dar câinii totdeauna / Lângă suflet mi-au fost, / Așa cum tu, Una...“ Această Una (din inscripția *Cine m-a iubit)* pare a descinde din poesca *Pentru Una, în Paradis*. Tangențe cu nomadismul lui Stelaru, cu neliniștile lui cronice, sunt de găsit, fără greș, la Esenin din care apăruseră tălmăciri de Zaharia Stancu (1934), ulterior de George Lesnea (1937) ; în ipostaza de „haimana bețivă“, de cântăreț al cailor și câinilor, ori de acuzator al propriului comportament („Eram cel mai hărțăgos băiat“), genialul poet al stepelor rusești intra în sfera de interes a hoinarului care, în perimetru dunărean, se voia absolut slobod ; — liber *Ca pasărea :* „Nu zei, nici crime printre oameni / Mai visez, ci arțăgos / Îmi tac durerea neplecat...“

Nu totdeauna confesiuni ca acestea ajung la transsubtanțiere lirică, structura discursului fiind lăsată nu de puține ori în voia hazardului ; fapt explicabil la un practicant al oniricului dezlănțuit, poetul, un instinctiv, se abandonează (un exemplu e *Rătăcire)* rostiri dezlegate, incoerente. În final, poemele lui (unele respectând rigorile versului clasic) sunt mai mult ori mai puțin manieriste ; ultima plachetă, *Păsări incandescente*, cu interludii în notă folclorică, nu adaugă nimic peste datele cunoscute. Într-o literatură cu poeți care au publicat câte douăzeci-treizeci de volume, Stelaru aduce, în două-trei — și ne gândim la *Noaptea geniului*, la *Ora fantastică*

ori la ciclul *Mare incognitum* — conotații personale diferențiate. Dificultatea, în cazul său, e de a-l raporta la un *genus proximum !..* Și-a făcut el adepți ? După părerea lui Emil Manu, autor al unei monografii *Dimitrie Stelaru* (1984), „stelarieni" ar fi nu numai Constant Tonegaru, dar și Mihu Dragomir, Gheorghe Chivu, Tudor George, Radu Teculescu, George Mărgărit și Teodor Pâcă.

Mai credibil e că doar Tonegaru îi ține companie, realmente

MEMORIILE „SEPTUAGENARULUI TÂNĂR" : ȘTEFAN BACIU

Încă unul dintre cei marcați de o dură *interdictio nominis !...*

La numai un an după Eugen Jebeleanu, după Dragoș Vrânceanu, Horia Stamatu și Vladimir Cavarnali, după Constantin Noica și Emil Cioran — publicați în 1934 în seria „Opere premiate ale scriitorilor tineri" (a „Fundației pentru Literatură și Artă") —, se întâlneau, sub aceeași emblemă, Virgil Gheorghiu, Simion Stolnicu și precocele Ștefan Baciu. Debutul acestuia, la șaptesprezece ani, cu *Poemele poetului tânăr*, avea să fie remarcat de peste treizeci de comentatori, printre care Eugen Ionescu, G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu, Mihail Sebastian, Dan Petrașincu și alții. Precautul Șerban Cioculescu observa, nereținut, că lui Ștefan Baciu „îi sunt deschise toate posibilitățile, toate stilurile, toate manierele" ; Octav Șuluțiu opunea rezervelor lui Mircea Eliade constatarea — „fără nici o teamă de exagerare" — că „Baciu promite să ajungă un poet mare..." Debutanți tineri fuseseră, la timpul lor, Pillat, Vinea, Fundoianu ; debutant foarte tânăr era, în epocă, mai puțin cunoscutul Al. Robot — dar nici unul n-a egalat audiența lui Ștefan Baciu, principalul exponent a ceea ce Emil Botta înțelegea prin „generația de aur"... Era, în fapt, un grup neconstrâns de dogme, de o admirabilă fervoare intelectuală ; nuanțând, Ștefan Baciu va pune, retrospectiv, semnul egalității între „generația de aur" și „generația *Universului literar*" (a lui Traian Lalescu, Laurențiu Fulga, Al. Paleologu, Victor Popescu și ceilalți). La șezătorile literare itinerante de la sfârșitul deceniului al patrulea, organizate de Cezar Petrescu ori de alții, autorul *Poemelor de dragoste* și al *Micului dor*, foarte popular, făcea figură de vedetă ; versurile i se tipăreau nu numai în Brașovul natal — unde Emil Cioran și Octav Șuluțiu îi fuseseră profesori —, dar și în periodice tinerești „din toată România anilor acelora, de la Cernăuți la Bazargic, de la Arad la Sighetul Marmației", cum însuși preciza într-un interviu din 1989.

Nu cunoaștem motivele despărțirii lui de *Gândirea*, unde până la începutul anului 1940 fusese secretar de redacție ; stima arătată lui Nichifor Crainic ori lui Ion Pillat, cărora le dedicase câte un poem, rămânea însă neștirbită. Într-un anumit mod, l-au marcat și unul și altul. L-a marcat desigur epoca : asemenea exponenților avangardei, dar fără să li se alăture, în ochii lui Ștefan Baciu *poemul* e un gen-sumă, modalitate larg-integratoare, aliaj de extatism și vitalism, solilocviu și revărsare de uman. Distanțate în timp și spațiu, trei dintre volumele lui din exil, poartă în componența titlului termenul *Poeme*.

În toate cele trei secțiuni ale *Poemelor poetului tânăr* (respectiv : *Eu, Ea, Viori)*, Eul e fie dominant, fie văzut în oglinzi laterale, altfel spus în eros și cânt, totdeauna în linii destul de clare pentru a-i decupa ovalul. Conturul acestuia interesează în măsura în care Eul, în lumini și planuri diverse, relevă ingenuități și nostalgii unduitoare, deschidere spre oameni și obiecte, elemente particularizând un temperament vibrant. Aparent, avem de a face cu un dionisiac ; în fapt, Ștefan Baciu se refuză extremelor, încât fremător moderat, agent al bucuriei de a fi, el nu practică nici reticența, nici tumultul. Trăgând o linie după toate acestea, întrebările nu-l asediază, enigmele nu-l copleșesc, constatările despre lume sună a certitudini, de unde prioritatea propozițiilor afirmativ-descriptive, un intim sentiment al ne-limitei (care nu se confundă cu infinitul), venind nu atât din contactele cu „generația de aur", cât din propriile-i resurse lăuntrice. Discursul *Poetului* despre sine, văzut ca un dublu, se vrea obiectiv, explorare aproape la rece, de n-ar fi ușor patetică :

E frate cu calul și cu vioara din dulapul de brad,
Cu sufletul zării și cu țărâna umedă de lună ;
În tocul său inima lui se sparge și sună,
În cerneala lui toate, toate gâzele de aur cad.

Și iată-l — în *Relieful poetului* — „cu flautul de azur pe umăr", mediator între lume și limbaj, recurgând la tolba de comparații hiperbolizante. Prea-plinul trece măsura, de unde senzația de aglomerare, contrarie ideii de „relief" din titlul poemului :

Cu sufletul întocmai cum aurie gâză-n palmă
Pe lângă cântul său trecea poetul tânăr (...)

Și umbra sa trecea pe lanuri ca un duh
Și pașii săi se auzeau departe ca o vioară
Și trupul său se ridica precum un zeu, ori un bâtlan din stuh
Și brațul drept se odihnea ca un hulub ce vrea să moară.

Sub înșelătorul *tu*, din poemul liminar, un *tu*-mască, se răsfață un *Eu* aproape ceremonios, oficiind în tonuri măsurate, în pregătirea sacrului care e poezia. Ritualul implică o sumă de acte combinatorii : lentoare în gesturi, fraternizare cu vegetalul, transgresiune în supraplanetar :

E atât de bine să stai ușor în zi. Să cânți încet, să nu auzi
Cum ierburi cresc, să muști din traiul ca un măr
Să mergi pe drumul neted lângă pomii uzi
Și să visezi cu palma rătăcită-n basme și în păr.

Prin lanuri să pășești cu munții — șal pe umeri
La gât, fâșii de zări să-ți legi cravate,
Germanice balade să scandezi, să numeri
Fântânele de secetă și sete deșertate (...)

Să dormi cu capul pe nadir, cu tălpile-n zenit
Și-apoi să-ți scrii poemele țâșnind din frunte.

Rememorarea prieteniilor *(Elegie pentru vara lui 1933)* și autoscopia *(Convalescentă)* ilustrează poziția fluctuantă a celui trăind pe intervale, împărțit între un fin senzualism, tentat de „acorduri de mătase și pluș", ori clamându-și laconic insatisfacțiile : „Ne-am înfipt unghiile în dureri și gândul în flori"... Teribilisme juvenile și amenitate au, fiecare, partea lor, în funcție de moment ; nelipsit, tocul (condeiul) e mereu invocat ca martor al convulsiilor intime : „Când mă strânge inima pe toc și-mi frânge / avântul, scuip bucăți de vers și stele" *(Poemul meu)* ; pacea i-o restituie căminul, odaia „rotundă în aerul portocaliu" al înserării, spațiu în care „fărâme de tăcere se lipesc pe cartea de pe masă". Acolo, împăcat, debutantul pillatizează discret, făcând elogiul liniștii : „sora ta de vată și de totdeauna" *(Ceas de cetit)*. Încântă mereu quietudinea, poetul tânăr lansându-se în reverii bemolizate, vehiculând „plângere și lumini neted oprite / din prisma albă a gândului" — cum zice direct la *Sfârșitul cărții*. De o parte, tristeți de *Copil de oraș* („orașul cu grădinile zidite-n cărămizi de stele"), nevoia de evaziune *(Invitație la vis)*, de alta „volutele aerului de munte",

„culorile dimineții", „floarea de gând a luminii", elemente configurând impresionistic un *Sat de pe Târnave : Nadeș*. Nu desenul e totuși latura forte, în pofida unor titluri ca *Desemn în negru* ori *Desemn fragil*, ci recitativul oniric sugerând *Euritmii*, coerența imaginară a obiectelor, indiferent de regn ; caracteristic —, printre altele, un splendid *Pastel ceresc*, în care totul e *ca și cum*, iluzie optică adică :

Luna, aquarium plin cu pești de aur și frig
În oceanul cerului ca o manta de blană
Pe umerii munților de rugină și rană
Cade cu fiecare stea o tăcere ce-o strig.

În basinul căii lactee se scaldă heruvimii
Și se usucă, cu melodiile ca niște prosoape ;
Prin ochianul visului mi-am adus bolta aproape
Și-o șterg cu privirea de praful luminii.

Fără îndoială, modernul Ștefan Baciu e funciar un bonom, un sentimental, un romantic ; drept urmare, imagistica lui în consonanță cu pulsul iubirii incipiente, respirând fresccheţe și dând curs concretului, senzațiilor tactile și termice, vine dintr-un fond intens-afectiv. Tehnica discursului și-o divulgă, dealminteri, de timpuriu, cu aplombul unui făurar cu experiență : „Trimit în poezie gnomii imaginilor / Presar albastru bob de mei pentru porumbeii / Ce flutură zbor în cuibul paginilor / Sub cerul gândului și sub streașina ideii..." *(Sfârșitul cărții)*. În două catrene perfect decantate se conturează, altfel decât la Vinea ori la Fundoianu, un memorabil moment de *Vânătoare* : motiv de tapiserie verbală, un scenariu expresiv creind atmosferă prin simpla înregistrare de senzații sonore și coloristice — la împușcarea unui uliu. În alte texte *(Amantă princiară, Mâini, Poem)*, cumulul metaforic apropiat avangardei covârșește, de unde : „ochii deschiși ai unghiilor ce-au / vegheat tristețea lacrimilor despletite" ; ori : „Pe frunte părul sună cimpoaie sub gura / oboselii suflată ca o albăstreală pe cer..." Invocarea *unghiilor* și a *tocului* intră, în cele din urmă, în sfera ticurilor ; ca orice automatism, ele jenează.

Mai puțin diferențiate la nivelul viziunii, dar și la cel al expresiei, plachetele din 1936 și 1937, *Poeme de dragoste* și *Micul dor*, includ totuși pagini de autentică vibrație, demne de orice antologie a genului, confesiuni scrise „cu sânge și cu mâna dreaptă".

În declarații ca acestea recunoaștem lesne vocea lui Arghezi ; sugestii vizând albul, liliaul, aerianul, puritatea, punctând linia grațioasă a iubitei, lumina din părul ei, ori punând în valoare ochii, țin de obișnuita pasionalitate a vârstei, cu antecedente la Petrarca, la Shakespeare, la Eminescu. Câte o secvență e realmente remarcabilă :

Frumoasă-i noaptea. Rar, trec păsări prin plete
Și pletele prin stele, coadă de cometă..

(Vesperală)

Eu îți voi prinde albi cercei, incert, de lobi
Și îți voi săruta (țăran din cărți nescrise)
Părul, ogor de basm.

(Poem)

Cu pasul tău de stea și de vioară
Te-aud trecând prin inimă și vis,
Te prind atent, te răstignesc pe manuscris...

(Într-un pahar aș vrea...)

Ca *Drumeț în anotimpuri* (1939), gata să se identifice cu vegetalul, Ștefan Baciu excelează în secvențe autumnale, frumoase distihuri incantatorii de o melancolie muzicalizată. De semnalat sunt concisele texte servind ca prefață *(Preludiu)* și încheiere *(Închinare)*, concepute ca poeme în proză, nu numai ritmate, dar și rimate : „Am să te plimb prin țarinile țării, am să te duc prin anotimpurile coapte, cu caii năzdrăvani ai depărtării, în legănate bărci de șoapte..." Dintr-un elan erotic s-a ivit și *Lanterna magică*, o „cărțulie pentru iubite, pentru cercul închis al prietenilor și al câtorva *oameni de inimă*". Opusculul din 1941, lansat „într-o zi de întâi mărțișor" (o sută de exemplare, nepuse în comerț), conținea douăsprezece poeme : șase de Ștefan Baciu și tot atâtea de Ștefan Stănescu, prezentate grafic de George Tomaziu. Intenția celor trei tineri : *noi (...) vrem să arătăm și altora îngerii*" — era de a imprima erosului o aură mitică.

Când în 1938 apăreau în versiunea română a lui Ștefan Baciu *25 de poeme de Georg Trakl* — austriacul ca și necunoscut la noi —, Nichifor Crainic le găsea „foarte frumos traduse", realizare a unui tânăr „familiarizat cu lirica germană de la clasici până la contimporani..." Lecturile din Rilke, agreat la *Gândirea*,

cum se ştie, îşi vor avea şi ele partea lor în lărgirea culturii lui literare.

Parcă pentru a-şi demonstra disponibilităţile, *Căutătorul de comori* (1939), un Ştefan Baciu iniţiat în câteva literaturi, netemător de stângăcii şi nepozând în teoretician, se angaja dezinvolt în descifrarea relaţiilor dintre semn şi sens, relaţii sesizate în tranziţiile de la plasticitate la inefabil, şi puse în valoare printr-o remarcabilă capacitate intuitivă. Fireşte, la douăzeci şi unu de ani exploratorul e îndrăgostit, motiv la originea ciclului *Fata din ierburi ;* în paralel, imersiunea în propria-i fiinţă interioară nu face din el un hermeneut grav al acesteia, nici un căutător tenace al divinului *(Pre Tine te lăudăm) ;* se adaugă ipostaze bucolic-contemplative *(Stele căzătoare)* şi în special meditaţii *(Agonie şi Zădărnicie, Ultimul drum)*, acestea dând pondere ciclului final *Panta-Rhei*. Nu pe latura mitico-magică se mişcă Ştefan Baciu, deşi preia (în trecere) titlul unei celebre balade goetheene : *Der Schatzgräber*. Apăruse nu de mult pateticul *Cântec de comoară* al Otiliei Cazimir, de asemenea uitatul *Comornic* al lui *Sandu Tudor ;* la rându-i, noul „căutător“ vrea ca în „largi cuvinte / să strângă toată frumuseţea fără nume...“ *(Făcut-au Domnul pre poet)*.

În *Poeme de dragoste* şi, parţial, în *Micul dor*, erosul fusese o experienţă fundamentală, fără dilemele eminesciene dar preluând tenuitatea, diafanităţile şi în special puritatea genialului romantic ; decorporalizată, străvezie, cea nenumită pare acum o iluzie supraterestră : „Făptura ta înaltă în aer este ca o / Coloană de lumină ce nu se mai opreşte...“ *(Ceas ca o lacrimă) ;* planează în văzduh ecouri din D. Anghel : „Crescut-a amintirea, acea mătase veche / Pe inima-garoafă ce moare-ntr-un pahar (...) / Tu treci ca o lumină...“ *(Seara de-atunci)*. Angelizare şi adoraţie erau locuri comune, cu rădăcini în sonetele lui Shakespeare : „Un zbor de pasăre aduci în mers, / În calea ta, luceferi pot s-aştepte, / Tu nu te schimbi — acelaşi univers“ *(Sbor supus)*. Mai mult decât în culegerile anterioare sar în ochi inflexiuni tonale argheziene ; reproşurile erotice din *Îngenunchiere* comportă analogii cu *Psalmul de taină ;* în acordurile imnice din *Cine-mi eşti tu ?* persistă note din *Tu nu eşti frumuseţea...* Mai evident încă, psalmii de supunere, ori de *laudă*, suplicaţiile şi lunecările în profan din grupajul *Pre Tine te lăudăm* descind din cămările *Cuvintelor potrivite ;* fără încărcătura emoţională aşteptată. Pe alocurea panteist, solitarul în căutare de reazim vine cu câte o invocaţie smerită în cercând detaşarea de Arghezi, una fiind de găsit în *Nimicnicie :*

De mă-doiesc de Tine uneori, îmi frâng
Un trup prea chinuit pe aspra roată.

Târziu Te văd, Te pipăi, Te aud,
Cum urci în meri și-n firele de mătrăgună,

Și-apoi îmi țiu în pumnul ud
Trupul beteag, să urce spre lună.

Fascinație exercită, în alte cicluri, Blaga ; *Fata din ierburi*, căreia „obrajii, câmpuri, plini i-s de co'lori / și trece ca un cântec pe cărare", face pereche cu cea blagiană care, ingenuă, „strânge cu privirea snopii de senin ai cerului și cântă"... Întors în vechiul *Sat natal*, Blaga vorbea de re-proporționarea lucrurilor, contemplate acum cu alți ochi : „Totul cât de schimbat. / Casele sunt mult mai mici decât le-a crescut amintirea..." Remarcă identică la Ștefan Baciu, în *Ani mici :* „Pietrișul blond sub gheată altfel sună / Și case'le sunt mult mai strâmbe și mai mici..." Profiluri argheziene de genul *Vodă Țepeș, Iosif al Ungro-Vlahiei* ori *Mitra lui Grigorie* au vegheat lângă ècăutătorul de comori", evocator al lui *Teodosie, fiul lui Neagoe ;* în spiritul *Pajerelor* mateiene se conturează diacul din *Hronic*. Diac modern, poetul de o naturalețe feciorelnică tresaltă pe marginea lecturilor curente, reținând versuri din Horațiu, parafrazând grațios pe Ronsard, peregrinând *Hai-hui* ca un alt Vil'lon ori autodefinindu-se (în *Îngenunchiere)* ca o „monadă". Consonant figurativului pillatian, cu similare transparențe *(Treceam prin vii, Stătea bolnavă via, Spre ziuă)*, era inevitabilă apropierea de „o carte cu strofe dragi, de Jammes..." *(Plimbare-n zi de vară)*. Dacă aluziile la „hoitul" baudelairean ori la Satan erau incidentale, un *Cântec de bord* centrat pe nostalgia unui *dincolo* mirific, avea tangențe cu *L'Invitation au voyage :*

Vom merge către țara cu vânturi, moi, de vară
Să ne clădim din vise și alge un palat (...)

Ne îmbarcăm pe vasul cu pânzele umflate (...)
Vom face corturi albe, vom ridica cetate
Din sticlă și din cântec, sargasse și coral..

Pompiliu Constantinescu vorbea (în legătură cu *Căutătorul de comori)* de un Ștefan Baciu bucolic, vizibil în poezia anotimpurilor ori în invocațiile silvestre, acestea cu totul pasagere. Din

„ciclul descriptiv și bucolic, de infiltrații pillatiene“ *(Scrieri,* I, p. 153), criticul semnala poemul *Vulpea,* însă mai sigure sunt atingerile cu Esenin; tabloul cu titlu identic al acestuia nu diferă în plan afectiv. Ultimul catren din *Poesie* captează sonorități melancolice din Rilke, foarte prizat de către tinerii din generația lui Baciu. În notă constant elegiacă, suita finală *Panta-Rhei* pune în mișcare tot ce e mai bun în volum, conștiința fragilității existențiale, sentimentul împuținării Timpului individual, *Timp dus,* în raport cu Marele Timp — timp cosmic, inalterabil —, invocat în *Drumeț prin veac:*

Azi mai aștept o lumină, o umbră, un vis sau o stea,
Mâine, știu bine —, o să vină Marele Timp, să mă ia...

Împreună cu Du Bois-Reymond (pe care nu-l numește), îl vedem rostind laconicul *Ignorabimus;* împreună cu Eminescu, iată-l excedat de *Singurătate* și *Zădărnicie* (titluri care spun totul); și iată-l în unul din cele mai desăvârșite poeme *(Agonie),* reacționând în modul unui Esenin tulburat: „Tot ce-am iubit pleacă din mine, / Umbre doar îmi tulbură veghea (...) // Azi urăsc lumina și cântarea / Și-o să-mplânt cuțitu-n inimă ca-n pâne, / O să mor uitat ca și un câne — / Nimeni n-o să-mi ție lumânarea...“ O frază patetică din *Terține pentru moartea mea:* — „Cu nimeni n-o să stau să mă mai cert, / Ci voi dormi zâmbind, întors pe spate“ — concordă, ca idee, cu secvențe din *Gândurile unui mort* de Blaga, cu *Schiță pentru un autoportret* de Al. Philippide, ori cu *De voi muri* de Ion Pillat.

II

Consul onorific al Boliviei în Honolulu
autorul „Poemelor Poetului Tânăr“
brașovean, ex-apatrid cosmopolit
sunt poetul satului de pe Târnave
al Amazonului și al lui Orinoco
al firului de apă După Ziduri (...)
al Mării Caraibelor
al Oceanului Liniștit
eu sunt o sută, o mie, zece mii
un milion, sute de milioane
dar sunt mai întâi
și mai presus de toate
poetul libertății.

(DECLARAȚIE DE PRINCIPII)

Complexa dramă a scriitorului român des-țărat — cazul lui Ștefan Baciu, după 1946 — impune o scurtă oprire asupra fenomenului în ansamblu. Precum orice alt creator, indiferent de domeniu, în atare situație scriitorul duce cu sine, subconștient ori nu, impulsuri, mituri, căutări și resorturi existențiale ținând de spațiul-matcă ; în sens mai larg, fenomenul se verifică la italianul Ungaretti, născut sub cer egiptean, la Albert Camus, născut și modelat intelectual la Alger (de unde elogiul solarității, al „gândirii de Miazăzi"), ori la scriitorii latino-americani auto-exilați, porniți din tărâm iberic. Oricât de dotat potențial, un poet nu-și afirmă plenar identitatea decât în propria sa limbă, înstrăinarea fiindu-i fatală, nocivă prin ruperea de ambientul-cadru, de pulsul cotidian, de etnia în concretul ei, care implică pământ, istorie și, nu în ultimul rând, instrumente de comunicare stimulatoare. Undeva în *Trilogia culturii*, Blaga insista *pe orizontul inconștient* al insului creator, ins „construit și structurat în așa fel că nici nu poate să existe decât într-un anume orizont spațial, asupra căruia se fixează ca asupra unei părți integrante a ființei sale..." *(Intre peisaj și orizont inconștient)*. Titluri de volume din lungul exil al lui Ștefan Baciu — *Poemele poetului pribeag* (Mexico, 1963), *Poemele poetului singur* (Honolulu, 1980) ori *Singur în Singapur* (1987) — ilustrează lapidar destinul celui despărțit de seriile de înaintași, dar și de contemporanii din țară. Interviul deja menționat spune totul, în câteva fraze : „Nu cunosc poezia din România pentru că nu ajunge până la mine (...) Nu cred că am citit zece cărți românești în ultimii zece ani (...) Așa încât, fenomenul exilului este tragic, dureros (...) Nu am, literalmente, cui să citesc ceea ce scriu. În Honolulu trăiesc maximum zece oameni care vorbesc românește și, dintre aceștia, nici unul, absolut nici unul nu a fost într-o librărie sau într-o bibliotecă să consulte o carte..."

În *Poemele poetului Ștefan Baciu* (1972), o mișcătoare confesiune se numește *Exil*. Din cele opt distihuri reținem câteva, frapante, părți ale definiției fenomenului în ansambblu :

Exil e când cânți și-ți aduci aminte
că-n cântecul tău plâng sute de morți.

Exil e când taci știind că ai de ce
și când toate-ntrebările au un singur răspuns.

Exil e când spui exil și este exil
când dincolo de tot, nimic nu-ți aparține.

Poemele poetului singur — un memorial în două sute optzeci și cinci de fragmente, scrise între 1970—1980 în Honolulu, Paris, Roscoff, Avignon, Viena, Berlin, San José de Costa Rica, Tegucigalpa, Mexico, Pueblo, Toledo, Insulele Mani, Kawai și Hawaii — aspiră mai toate (inclusiv cele treisprezece portrete) spre un timp regăsit. În prima sa plachetă, derutat de tranziția biologic-morală la o altă vârstă, „poetul tânăr" conchidea ambiguu : „Șaisprezece ani, șaisprezece stele, tot atâtea deziluzii" *(29 octombrie 1934)*. Câteva decenii mai târziu, *Poemele poetului singur* abundă în retrospecții elegiace — *Bilanțul poetului născut la Brașov, la 55 de ani, Elegia sexagenarului adolescent, Bilanț la 60 de ani, Autoportretul poetului tânăr în 1976, Autoportret 1978* — toate acestea într-o mixtură de real-imaginar. Cum distanțele în spațiu modifică inevitabil contururile, cum timpul transformă și el totul, releul spațiu-timp favorizează ficțiunea, de unde o mitologie a drumului în memorie și, în special, obsedanta tentație a convertirii acesteia în iluzie : „Stradă din Tulcea / Mi-apari în Costa Rica / vis în spaniolă" *(Haiku)*. Lumea lăsată în urmă, spațiul afectiv brașovean, un inepuizabil stocaj de amintiri constituie un adevărat bloc reflectorizant, un perpetuu punct de miră, favorizând, pasager, reechilibrarea. Pe fundalul orizontului pierdut se desenează un peregrin elegiac, divizat, scindat : *Poetul de sub Tâmpa se plimbă în Arhipelagul Sandwich* ori caută *Pasărea măiastră din America Centrală* ; îl încântă, momentan, senzația de *Timp regăsit* —, un timp „venit de pe dealuri cu vii transilvane / în lumea de sunet din Guadalajara" ; altă dată : „Spre răsărit de Molokai / spre nord și sud de Place Clichy / pe-un tropical picior de plai / a ruginit frunza din vii" *(Cântec de toamnă)* ; în altă *Toamnă*, în Waikiki : „Pustii sunt lanuri și câmpii / departe-n Turnu-Măgurele".

Într-un imbroglio de situații singulare, câte un amănunt de la Dunăre alimentează *Elegia flașnetarului apatrid* : „În Pampa când se face iarăși zi / îl văd bicicletând încet pe-Alfred Jarry / / târziu în nori dinspre Maison Lafitte / zâmbește știrb un moș de câlți din Maglavit..." Tristețea se dizolvă în deriziune, într-un haz silit, grotesc în fond, cu efecte rezultând, ca la Urmuz, din incoerența montajului. De menționat, printre altele, *Balada omului care n-a ajuns nimic din tot ce-a vrut să fie...* Cicluri nu foarte diferite, *Cosmonaut cu umbrelă, Poeme din dealul Pacificului* ori *Între Turnu-Măgurele și Rio de Janeiro, Cântecul revistelor din admirabilii ani '30* și celelalte sugerează, începând cu titlurile, in-

congruențele, divergențele memoriei, în schimbare de ritm interior de la pagină la pagină. Pe un fel de scenă imaginară, sub firma *Urmuz & urmașii* evoluează siluetele unor dispăruți : Ion Vinea, Stephane Roll, avangardiști din Dorohoi, din Bușteni, figuri din strada Bărăției. Rătăcitorul Ulise român transportă în Arhipelagul Sandwich pe Minulescu, pe Ion Barbu („franctirorul din Isarlâk") ; în amintire, îl oprește în loc o caterincă de pe Calea Victoriei, colț cu Sărindar ; altă dată, în postura unui „Ovidiu tropical în Waikiki", nu uită să rostească sorcove și colinde.

Dar cine din poezia deceniului al patrulea lipsește din *Poemele fotografului ambulant?* Prezidează în medalioanele („creioanele") lui Ștefan Baciu intenția unei galerii contemporane, urmărind, în fapt, salvarea propriului trecut prin cuvânt, căci a vorbi despre Lucian Blaga și V. Voiculescu, despre Emil Botta, Emil Gulian și Ștefan Stănescu, a rememora atmosfera în care se mișcaseră Ovid Caledoniu, sublocotenentul Mircea Pavelescu, George Vaida, Andrei Tudor, Traian Lalescu, Dimitrie Stelaru, Constant Tonegaru, Radu Stanca, ori destrămatul Stan Palanca, era un mod de a povesti despre sine. Din *Fapte diverse cu ochianul întors*, din *Eine kleine Nachtmusik*, din *Lecție de geografie*, din atâtea sclipitoare poeme-memorii rezultă ceea ce, în opoziție cu *Micul dor* de la nouăsprezece ani, s-ar putea numi *Marele dor*. Iată-l invocat la propriu în *Pasărea măiastră din America Centrală :*

M-apasă pe piept al dorului tăvălug
își caută cărarea în fundul vulcanului Irazú
când mie îmi cântă poemele pasărea Gug.

Balansând între două partituri, una de retrospecție, de retrăire afectivă în plan etnic românesc, alta de „exil cu ochii de rouă", ambele în interiorul unui singur limbaj, se ajunge la o viziune existențială tulburătoare. Că Ștefan Baciu se consideră *scriitor român*, chiar când scrie în spaniolă, în portugheză, în germană ori în engleză, că fondator al publicației plurilingve *Mele* (în hawaiană : poezie, cântec, melodie) — vede în ea o „scrisoare internațională de poezie", că a întreprins antologii poetice hispano-americane și antologii germane, că el însuși figurează : „în «Istoria Literaturii Braziliene» / de Manuel Bandeira / la Rio de Janeiro / și în trei antologii / de poezie contimporană din Hawaii" — cum lămurește în

Curriculum Vitae —, toate acestea vorbesc despre o personalitate de excepție. Nu e puțin lucru, desigur, să devii „cunoscut în America de Sud, în America Latină, în Caraibe, în America Centrală"; pe meridiane diverse, ca acestea, Ștefan Baciu a publicat, potrivit propriilor cuvinte, „fără exagerare, zeci de cărți".

E timpul, acum, ca numele lui să aibă la noi audiența meritată.

CÂȚIVA DINTR-O „GENERAȚIE PIERDUTĂ"...

FANTASMELE LUI EMIL GULIAN

Prin ce stranie coincidență, excelentul traducător din poemele lui Poe — mai cunoscut ca atare decât ca poet original —, cerebral, fantast, boreal, și-a găsit sfârșitul într-un noiembrie tragic, în imensități înghețate ? Urmărit de destin, poetul-„insulă" cădea pe frontul de răsărit, în 1942. Un poem de Emil Gulian se intitulează *Patetică,* dar stilul lui, de o melancolie rece, aproape abstractă, e al unui *himeric* grav, al unui imaginant osândit la repliere, la reflux și resemnare, de unde zboruri frânte și retrospecție, aerul unui damnat în perpetuitate. Suflet asediat de dubii, purtător de mistere... Nici mască franc sarcastică, nici lamento în hohote !... Autor al unui singur volum, *Duh de basm,* lansat la douăzeci și șapte de ani (1934), poetul părea un posedat hoffmannian, de o tristețe apăsătoare, respirând însă și purități înalte, hyperionice. I se pot găsi, din perspectivă intertextuală, înaintași în linie romantică și afinități verbale barbiene, dacă nu chiar suprarealiste. Oricum, Emil Gulian e într-o anume ipostază, un personaj fracționat, clădit pe intervale, o *Umbră* peregrinând anevoios, trudnic : „Bulgăr alunecat în dans calm și simplu / Spre al soarelui con de foc amplu, / În echinox așezat. / Între două bucăți : de jar și funingine"... O stare indecisă, de vid metafizic prelungit, de singurătate existențială amenințată de necunoscute, coexistă cu senzația ontologică de presiune multiplă și încercuire. Greu de precizat în ce măsură asupra poetului (cu o licență în filozofie) a exercitat atracție un gânditor sau altul. „Umbra" la care ne-am referit, nu e umbra platoniană. Că a tradus din contemporanii Paul Claudel, François Mauriac, Georges Duhamel și Léon-Paul Fargue, faptul nu constituie vreun indiciu de contaminare, singur Jules Supervielle, cu ale lui *Poèmes de l'humour triste* și *Gravitations,* orfic, despuiat, asaltat de temeri difuze, fiindu-i congener. Ca la Supervielle, duhul *basmelor* lui Gulian pare a sta pe limpidități și împăcări pasagere, dar, iarăși ca la emulul fran-

ez, dincolo de transparențe se bănuiesc halouri tulburi. Deși *Rarefiat*, orizontul sticlos, parcă de cristal, devine un spațiu interzis dialogului :

Unde să-ți anini insula, când toamna se-ntinde
Și de-așa mari neliniști văzduhul se cuprinde...
În aer rarefiat mai poți să-ți susții sborul ? (...)

Un gol oval ia ființă din destrămări de fire,
Se strâng sticlos, în două, crengi cu mâna subțire...

Obsesia ascensiunii din *Zbor nesigur* sfârșește în deziluzie ; distanțe interioare cresc treptat, imprevizibil, consonante cu „cerul departe și sărac / cu țipla umedă și rece". Lucruri, ființe și alte repere își pierd ireversibil dimensiunile, de unde un sentiment de frustrare, de sfârșeală, de tenuitate și dezarticulare. Ochii unei femei sunt „vechi" ; tandrețea se destramă prin neadecvare la un spațiu de intimitate : „Aș vrea să te sărut pe cerul / Cu crengi uscate, neperechi". În genere, aerul „rece", dimineața „rece", buzele „reci", aurul „rece" alternează — într-o *concordia discors* — cu miraje de *foc rece*, antimpurile fiind ghețoase, sărutul glacial : „Când cerul alburiu, pălind, / Chipul tău vag ridică în ceață, / Treci în zări cu insula visului / Și apa, în urmă, îngheață..." Un *Chin* ciudat, insolit, acaparator, bântuie „cuartul crengilor limpezi" ; „dimineața lucidă, cu muguri apoși" sub un „cer nud", nu prevestește, practic, nimic tonifiant. Semne din „vremea dispărută", risipită în bucle de fum, se lasă greu captate :

La zodia ei — aur negru păstrat între fulgi albaștri —
Trimit vis înalt să se plece-între aștri.

De la glasul ei mat, de la chipul topit,
Aștept să se întoarcă sunetul rătăcit...

Convulsiv, dilematic, obosit de perpetua indecizie, poetul din densa *Veghe preliminară* (care deschide volumul) e, în structura-i intimă un anxios perpetuu, un oniric uneori, cu un aer poesc, asaltat de spaime nocturne, terorizat de vedenii... O mostră de acest gen, *Declin*, cumulează varii elemente de recuzită macabră : o mumie „cu rânjet slab și hâd", un ficus „cu crengi frânte ca hârcile slutite", „demoni mici, domestici" țâșnind de „prin unghere", un cap din care „limba moale atârnă pe covor..." Pe fundaluri

de roșu și negru, un basm introduce în zone necălcate, de liturghii negre, „lângă malul unui râu, pe alt pământ"; dedate unui ritual ciudat, necunoscut, într-o mică biserică de lemn, „neagră", călugărițe de lut țin „mâinile la piept"; un „fur", un Smeu, figuri teriomorfe, umbre stranii țin de o regie fantastică. Un Făt-Frumos frământat caută în singurătăți acvatice o zână vrăjită, personaj de registru extatic romantic: „De la curți din fund, de cleștar // Unde a înflorit duhul de basm. / Prin văi translucide visul atinge. / Unde nunta ca într-o raclă / Eroii triști atinge..." În alte *basme*, Doamna Chiralina, personaj dunărean tragic, zace în „cămara oprită", spațiu al limitei: „Un colan de vraje locul încinge, / Dă ocol cu calul Făt-Frumos și plânge..." Așteptare pe fond de coșmar, în alt loc: „Pomi cu ochi și gâturi de șerpi / Cu răni ca buzele și limbi cu bale". Totul se desfășoară la nivel exclusiv filmic, vizual, strigătele rămânând fără răspuns. În final, moartea fetei de împărat devine motiv de desen gracil; atmosferă hipnotică, timp consacrat, cu „lacrimi albe" picurând din *crengi*, acesta e cadrul. Frecventa invocare a crengilor pare a veni din reprezentarea autohtonă, tradițională, a vieții ca *arbore*, fapt confirmat de hiperconcisa inscripție *Moarte*: „Iată amorul e luat / Între ochii amari ai pomilor. / Se veștejesc toate frunzele / Și trec sărutul vămilor..."

Crepusculară, translucidă, alteori aeriană, lumea apropiată e un succedaneu de halucinații. Lucrurile au platoșe metalice, ori suprafețe fabuloase („Sunt pomii toți, metalici de-atâta foc bengal / Și morți, ca în grădina cu merele de aur"); o *kermessă* e un amestec de magie și păienjeniș; o melodie veche, atingătoare, „profundă", incită imaginația cuiva care știe că: „doar în diamant găsești esența focului". Fantome populează un *Bal* în „noaptea legănesă" („Și mantiile prețioase pe umerii fardați, / Își fâlfâie mătasea, urcând stelarul val..."), scenarii ca acesta relevând apetența pentru spectacol. Sintaxa din *Cântec nubil*, sucesiune de notații reducționiste, amintește de Bacovia, dar și de Ion Barbu, ca și de Dan Botta. Oniricul Gulian din *Revelații*, din *Lunară* și din alte texte, se simte bine între mari oglinzi deformante, între himere și apariții bizare, esoterice, ca în desenele suprarealistului Victor Brauner. Linia melodică incantatorie descinde vădit din folclorul magic: „Ochii, cercuri căzute pe ape, / Lumini în care imaginea-ncape (...) // Lângă nenoroc, / Lângă umbră și foc, vii / Din apele albe te desprinzi, / Sclipiri aprinzi / În vechile-oglinzi, / Cercul cel alb, de argint, întuneci, / Când țeși pânză de duh, te aduni

și aluneci, / Faci să se-înalțe în creste de val / Sângele pal... / Dar se închide concentric / Cerul sferic..." Aceeași senzație de claustrare, nervaliană parcă, la *Giurgiu*, orașul natal „cu turn provincial". Edificiu inutil :

Cu cercuri concentrice, salbă.
Lângă el te înfășori circular
Și nu e nimic.
Dacă mergi mereu circular,
Te apropii în timp, de moarte...

Între delir și extatism la rece, în *Boemă*, ori în *Toamnă vopsită*, fantasme feminine întrețin miraje. Dacă se poate vorbi de erotică, aceasta, fără nimic senzual, se menține la nivelul etericului, al suavului romantic : „La casa albă, unde știu că ești, / Când te caut toamna / Dintre îngeri lipsești. // Aștept în zadar întorsul norocului / La casa unde știu cheia locului. / Toamna vopsită a ferecat poarta / La cămara în care / Mi-am închis soarta, / În țara sărutului duc vis încins, / Stă pomul în poartă / De toamnă aprins..." Idee similară celei argheziene din *Oseminte pierdute*. Căutarea femeii — „vechiul eres" —, seara „printre luminile străzilor", e o cursă după himere : „Trece ea în plimbări / Sau cu gândul o plimb / Și neputând s-o pierd, / În nopți albe o schimb ?" (*Boemă*).

La treizeci și cinci de ani, când se stingea, Emil Gulian era o personalitate formată, plină de promisiuni. Comentariile la propria-i versiune română a poemelor lui Edgar Poe relevau o inteligență critică de excepție.

O ETICĂ A DEPĂȘIRII DE SINE : MAGDA ISANOS

Poetă a vieți totale, căzând fulgerată de moarte la mai puțin de douăzeci și nouă de ani, existența Magdei Isanos e linia unui zbor frânt. Deși denunțând mari freamăte interioare, confesiunile ei sunt de o linearitate arhitecturală clasică ; melancoliei de structură i se opune un optimism rațional, de suprastructură, un nealterat sentiment al luminii triumfătoare. În aceeași ordine a antinomiilor, cutezătoarea năpădită de obstacole multiple, cardiacă, vrea să ajungă „cea dinâti" sus pe munți... O primă plachetă de *Poezii*, apărută la Iași în 1943, de altfel singura-i culegere antumă, includea treizeci și opt de titluri. La 17 noiembrie 1944, autoarea se stingea în casa părinților săi, retrași după pensionare la București, în strada Popa Nan, 49. Postumele *Cântarea munților* (1945) și *Țara luminii* (1946) însumează 31 și, respectiv, 50 de titluri. Alte poezii, aproape nouăzeci, aveau să fie grupate în *Addenda* la *Versuri* (1964), ediție îngrijită de Marin Bucur. Patru inedite au fost publicate de G. G. Ursu în *Manuscriptum* (nr. 2, 1972). După doi ani, în aceeași revistă (nr. 3, 1974), de menționat trei proze scurte postume — *Domnișoara Vanda*, *Toto* și *Omul cu cizme roșii* —, cu o prezentare de Al. Husar.

Referindu-se la halucinatul Edgar Poe nu mai puțin straniul Baudelaire considera că pasiunea e „beția inimii" iar adevărul „hrana rațiunii". La Magda Isanos, pasionalitatea e o formă complementară a lucidității, resort determinându-i modul de a exista, modelându-i reprezentările și fizionomia morală, orientând-o spre o poezie de flăcări înalte și exaltări pluriforme. Un vers ca *„Nu știu, eu sorb cântecul sau el mă soarbe"* punctează prin familiarul *nu știu* natura spontană a liricii sale, poeta fiind parcă o voce a lucrurilor. Ca unul care se repetă de câteva ori, acest *„nu știu"* merită o oprire în loc. „Nu pot să știu ce-a fost prin vremi, odinioară / știu doar ce văd", avea să spună Blaga, într-o

postumă, *A fost cândva pământul străveziu.* La rându-i, Magda Isanos : „Nu știu ce-a fost mai mult. / Am uitat“, afirma ea, afiliată tuturor regnurilor, într-o comuniune organică, regenerativă : „Cu fiecare lucru, azi știu, / mă-nrudesc și de zarea mea țiu (...) // Ce-a fost de mult am uitat. / Poate-am dormit și-am visat. / În bulbii de morcovi și cepe / e încă un vis care-ncepe...“ *(Amiaza).* Lui *nu știu* și lui *știu*, vocabule corespunzând dualismului ființei, diverselor etaje ale conștiinței, li se aliază un repetat *simt*, reper traducând dimensiunea emotivă, disponibilitățile compensatorii ale unei sensibilități acute, având ca efect perceperea lumii în unitatea ei indisolubilă.

Solitudinea, condiție insulară, e un fel de infirmitate :

Mă simt în camera mea ca pe-o insulă.

Mă gândesc tot mai grăbită și sufăr
de tinerețe, ca de-o boală sau dragoste.

Așadar, poezie de simultaneități eteronome, unificând iubire și maladie, maternitate și aprehensiunea morții, cotidianul și ritmurile eterne ! Efervescența, mobilismul, gesticulația retorică, iluminările, exterioritățile de tot felul, nu disimulează anxietățile răsucirile lăuntrice, spaimele ; față de întreaga lirică feminină de până la ea, nu șoapta, nu suavitățile îi marchează rostirea. S-a încercat, nu demult (1981), o adâncire critică în *l'écriture-femme* (Béatrice Didier). Tumulturile poetei, cu urcușuri spectaculoase, accentele în notă socială activă, revoluționară chiar, relaxările, coborârile în mâhnire, toate comportă trăsături aspre, energice, cu un aer hotărât, oarecum masculin.

Dar peste timpul Magdei Isanos veghează implacabil — după expresia lui Camus — *sângeroasele matematici ale morții*, motiv de progresive mâhniri, de îndoieli și revolte („Nu pot muri ca sălbătăciunile, / În resemnare și pace“), argument de monologuri neliniștitoare, ca în *Poemul femeii care iubea primăvara* : „Florile din pomi vor fi mere. / Cântecul din iasomii — tăcere, / și stelele — pulbere-n vânt și părere... // Tu cântă și nu te teme. / Mai înainte de vreme / nu vei muri...“ Un „hai să-nflorim“ asemenea pomilor nu exclude ideea trecerii lente —, trecere totuși. Prefață a morții e senzația de închircire a lumii în general : „Da. Nu știu cum s-a făcut. / Pământu-i mic și zările-au scăzut...“ Soarele obosit, lânced, pare „un inel subțire...“ Se schițează motive ulterior reluate ,adâncite, prefigurând contopirea prin moarte cu lumea

vegetală, neutralizarea plânsului grație ploilor purificatoare ori somnului ; e invocat la modul antropomorfic un Dumnezeu plugar, arhetipul unui faber divin care „seamănă, pune vie, culege. / Uneori nici n-așteaptă să lege“ *(Ion)*. Dincolo de reminiscențe argheziene (îngeri, halucinații), ciclul *Spital* fixează experiențe cărora introspecția și proiectarea în dramele altora, anxietățile multiforme, le imprimă note existențiale tragice. Poeme ca *Febră*, *Solii pământului*, *Păsările* devin veritabile documente psihologice și etice, mărturii relevante despre condiția umană în situații-limită. Sensibilizat, Pompiliu Constantinescu remarca la Magda Isanos lirismul de „substanță, ca ceva natural“, o „simplitate patetică, în lirica atât de feminină, însă fără pic de dulcegărie“, un vers „sugerând mai mult decât spune în esență...“ *(Vremea*, iulie 1942, nr. 7).

Ridicarea de la drama personală la cea a războiului, ca fenomen de criză colectivă, stimulează instituirea unui limbaj oarecum solemn, deasupra melancoliei, de unde *Cântarea munților*, opera unei femei-tribun acționând sub semnul furtunii morale. „Trebuie să preamăresc ceva și să mor... / Trebuie să scriu cu puține cuvinte despre țarini și oamenii lor“ *(Cine va cânta)*. Revendicativă, plastică, intens-retorică, oraculară, cântarea în cauză urmează un program multidimensional, în care socialul și eticul fuzionează într-un umanism activ, dinamizator, cu prelungi ecouri în conștiință. Versuri cu resorturi imperative cheamă într-o lume concretă, pe un pământ zbuciumat, lângă „sângele cald al martirilor“, în căutarea unui „sens luminos al lumii...“ Simbolizare a verticalității, *muntele* e punct de observație spre zări, spațiu de meditație și, nu în ultimul rând, metaforă a Eului cumulativ, care-și asumă destinele comunității : „Ce-ar fi și tu să te-nalți / cu mine, peste munți înalți, // să fim, împreună, holdă și soare / în alte câmpii viitoare ?“ *(Zăriți veșnicul munte ?)*. Mai impetuos ca la Ada Negri din *Tempeste*, limbajul Magdei Isanos e vădit răscolitor, previzionar, cu jeturi de flăcări, dar, în fond nu lipsit de un anume mister. Întorcând spatele durerii proprii, practicând alteritatea, vocea poetei pare acum o voce a destinului. Tonul vaticinar, expansiv, grandilocvent, mesianic („Pe munții lumii, trâmbițele sună, / răsună“), concordă, nu o dată, cu imnicul : „Mărire vouă, munți ! / Laudă / mâinilor care vă caută / luminoasele frunți !...“

Pentru coloratură, aluzia mitică pune în valoare realități contemporane tragice : „în pădurile țării“ stă „balaurul, / care ne-nghite fierul, argintul, grâul și aurul“. Dumnezeu transpare la modul

arghezian, reproşându-i-se că sus nu răzbat „vârfurile acestei păduri de suspine" şi plângeri : „Să fi dat, Doamne, fiecărui om, / câte-o bucată verde de pământ şi câte-un pom..." Alteori Dumnezeu „când verde, când apă", îşi micşorează dimensiunile, ascunzându-se „în florea de finic" sau devenind porumbel... Preocupată de felul cum cugetă alţii, în fapt poeta dezvăluie modul în care gândeşte ea însăşi, aducând obsesiv în dezbatere pacea („Pentru pace mă rog, pentru lucruri uitate / şi pentru oameni din singurătate"), devenind „prorociţă", gândind la „oamenii risipiţi / pe-ntinsul pământului : / plugari, făuritori de unelte, / spre zorii păcii porniţi..." Solidaritatea cu aceştia ilustrează formula „Eu e un altul", dând un sens social vizionarismului ei : „Fratele meu, ce bine te-asemeni / cu mine !..." *(Iartă-mă, frate)*. Sau, încă mai limpede : „Mulţime, nu mă goni, ca voi sunt şi eu" *(Oamenii mă uimesc)*. Chipuri în frescă, imagini monocrome, fumurii, privelişti cu „ruini şi moarte" îi asediază neîncetat conştiinţa ; deciziile devin chemări energice, în spiritul unei retorici de tribună. Pictura monumentală vizând solemnitatea cedează însă unui limbaj excesiv declamator, constant hiperbolic ; lângă cei căzuţi se vor depune deci „goarne de aur (...) pentru fiecare, / pentru vestea cea mare, / pentru soare, ceruri, popoare" *(Cântarea adormiţilor)*.

Trei poeme în special — *Cânt, De-am fi-mpărţit pe dreptate, Testament pentru fata mea* — se cuvin reţinute pentru portretul ultim al poetei. A zidi în vers „toate veştile mari", a fost pentru ea, în *Cântarea munţilor*, motiv de poezie-manifest :

Aştept anul unu.
Anul păcii între popoare.
Ale istoriei mari abatoare
vor fi dărâmate.
Inima mea de pe-acuma murmură : „Frate,
Iartă-mă pentru urile strămoşeşti
şi-n numele suferinţelor omeneşti,
dă-mi mâna...

Perspectiva trecerii în nefiinţă imprimă confesiunilor ei din *Ţara luminii* un dramatism cu accente patetice, configurând o etică a depăşirii de sine nu des întâlnită. Lumină nu numai din afară ! Moartea e „marele popas", „tristul mister", dar ascultând „orga pădurilor", spunându-şi „sora ierbii tinere", contemplând mişcarea din univers, tânăra privitoare sortită dispariţiei apropiate intonează *Imnuri pentru pământ*, „pentru păduri şi izvoare", adre-

sându-se mărilor „netulburate“, râurilor „sfinte“, „câmpiilor vieții“, „firelor de iarbă, subțiri“. O vedere proaspătă, plină de uimiri, îmbrățișează fauna foitoare, „animale cu coarne“, păsări, șopârle, insecte, varii reprezentante ale instinctualității pure. În marea *Călătorie în moarte*, nimic cernit, viziunea rămânând mioritică, sugerând fuziunea lină cu materia : „Șopârle verzi, din verzile păduri, / vor înălța fierbințile lor guri / pân'la urechea mea, să-mi dea povețe, / ziua și noaptea drumul să mă-nvețe...“ Un *Imn soarelui,* simbol al ecloziunii universale la cei vechi, dar și la Goethe, la Rilke și ceilalți, cântări de laudă și naivă mirare“ dedicate elementelor, acestea sunt modalități de obnubilare a dramei proprii, dar și de perpetuă neuitare. Cu o percepție mereu frustă a lumii tangibile, reacție înțeleasă ca principiu de continuitate, poeta claustrată în *Spital* păstrează și în halucinațiile *ante mortem* o aură luminoasă :

> Venea dragonul, șarpele de mare,
> și s-așeza pe pieptul meu. Acum
> trebuia să-i îndur privirea strălucitoare
> și trupul greu, deși era de fum.
>
> Din când în când răcoarea eterului
> ne-amintea lumea cealaltă.
>
> Pajiștile verzi sub lumina cerului,
> diminețile, seara-ncărcată
> de-atâtea parfumuri ușoare ;
> oameni verticali, libertate, culoare.
>
> Cei care până-n seară
> trebuiau să moară
> căpătau aripi, nădejdi,
> vedeau sfinți în odăjdi,
> ori cântau câte-un cântec uitat.
> Îngerul speranței stătea lângă pat.

Psihanalitic vorbind, deși psihanaliza nu mai e în vogă, în combustiile, în solaritatea și neliniștile Magdei Isanos se simt impulsuri de la înaintașii în linie paternă din „Grecia arsă de soare“, de la *Străbunii* „putreziți în țărâna Heladei, demult...“ Autobiografie lirică de vibrantă umanitate, iată ce e *Țara luminii* în totul ! Alte poeme, lăsate în periodice sau în manuscris, îi țin companie, chemându-se neîncetat unul pe altul. Efigia lui Arghezi,

aplecată peste ciclul *Spital*, e sesizabilă și în alte texte; inflexiuni rilkeene transpar în *Doamne, unde-ai să ne-așezi pe noi?* —, dar accente proprii, remarcabile, personalizează o operă de mari promisiuni, înaintând pe aprige tensiuni psihice. O continuă senzație de insecuritate, modulații ascendente și descendente, o crispantă planare peste propria dramă lasă, după lectura integrală, o impresie durabilă de stilizare în durere, de sublimare în cânt.

La polul masculin, cineva venind „de-afară, din zloată", *Bărbatul*, e un „stejar stufos" de al cărui glas puternic „se sperie focul"; în alt context, *Pustnicul* viețuind în „loc ferit", cu sălaș „sub stâncă", ascultând „clopote mari de aramă", e un Decheneu în perpetuitate. Sadoveniene sunt în esență, la tânăra muribundă, alternanțele de la profan la sacru, singurătățile montane afiliate mitului. Drept corectiv la drama inexorabilei treceri, sihaștrii sadovenieni propuneau, cum se știe, o tăcere compactă, coborârea-reculegere în sinele întristat. Feminitatea Magdei Isanos, refractară muțeniei, ermetismului în genere, transpare în proiecții diverse, toate axate pe ideea despărțirii, toate tulburător-obsesive. Din psalmii biblici sau din folclorul ritual provin *umbra* și *fumul*, embleme ale efemerității: „sufletul ți se poate risipi ca un fum", umbra lui rătăcește „peste ape-n tremur și potici..."; finalmente, peste veșnicul somn, „somnul cel bun al morții", vor veghea îngeri. Ființa care iubise intens „armonia lumii, ascunsa dege-a cadențelor", poeta care crezuse în „ierburi și vânt", dar nu-și isprăvise cântecul, cade în marasm: „Întorc capul să mai văd o dată / ceea ce ani în șir am privit; / ceea ce șiruri lungi de ani n-am să mai văd" *(Frumoase-s câmpiile vieții...)*. Tristețea însăși sună feminin: „Nu pot pleca. Arborii îmi șoptesc; / florile calea-mi ațin și mă opresc..." *(Doamne, n-am isprăvit!)*. Intervin suspensii, dubii, tânguiri argheziene: „...viețile viitoare / nu mă mângâie că mă duc de-aici, / lăsând ogoarele, copiii mici, // Aș fi vrut să mai am răgaz, / să mai fac o grădină și-un iaz; / să zidesc case, să pun livezi, / și vie să cresc, și cirezi" *(Plecând)*. Dumnezeu e un pom; un om devine rugăciune. Un panteism cu rădăcini în trecutul uitat colorează atitudinea finală — o veritabilă Missa solemnis; integrării în matricea naturii, dureroasă în sine, îi urmează ideea regenerării în forme schimbate. Ni se vorbește deci de metamorfoze, idee-boltă în *Imnuri pentru pământ*:

> Oare n-am fost și eu un arbore mai demult?
> Și astăzi nu-s tot materie?
> Forme pieritoare, vise puzderie,

de unde veniți ?
Laudă, oricum, laudă ție,
natură și forță vie,
mamă care ne legeni pe jumătate-adormiți...

Și în același spirit : „Ai să fii / într-o sută și-o mie de lucruri vii !...“ Concluzia din *Cortul singurătății* e reluată duios în *Cel puțin, legănați-vă, ramuri* : „Aș vrea să trăiesc în toate viețuitoarele, // să privesc, să privesc soarele, / s-aud toate glasurile, toate murmurile, / să-nverzească-n inima mea toate pădurile“.

În același timp poetă de aspect colocvial, recurgând la interogații, la exclamații și imperative, și exploratoare a eului profund. contând pe forța inepuizabilă a senzației dar organizându-și sentimentele în texte decantate, dense, de o fluență impecabilă, Magda Isanos excelează în tranzițiile de la desenul clar, creator de reliefuri ,la vizionarismul *flou* de penumbre sufletești, adecvat imaginației în căldură. De o parte, așadar, poeme ale concretului multiplu, *Bărbatul, Ploaia, Oamenii mă uimesc,* de alta aparențialul, diafanul din *Călătoria, Țara luminii, Oglinzi* ; „Foarte mulți oameni se-neacă-n oglinzi, / femei palide, prunci suferinzi...“ În călătoria ultimă : „de soare străvezii, sătui de ploi, / vom adormi cu pleoapele deschise, / prins fiecare-n delta lui de vise...“ Admirabilul poem recapitulativ *Copilul meu, să nu mă cauți,* capodopera Magdei Isanos, e o variantă, din perspectivă feminină, la *De-a v-ați ascuns* de Arghezi. Sinteză, altfel spus, a disponibilităților afective și expresive ale unei moraliste patetice. O elegie antologică :

Copilul meu, să nu mă cauți. Toate
îți vor vorbi de mine cu dreptate.
După ce n-am să mai fiu,
să nu spui : „Pentru mama-i târziu (...).

Să nu te temi de fața mea schimbată.
Să nu spui : „Mama n-a fost așa niciodată !“
Ai să-mi cunoști glasul poveștilor
în arborii din fața ferestilor.

Din multe semne-ai să-nțelegi că-s eu,
când am să vin lângă patul tău
și-am să fac aerul răcoros,
scoborând toate stelele jos.

Ai să cunoști că-i mama după pace
și după felu-n care totul tace —
durerea și grija de mâine —
după mirosul de gutui și pâine.

Ai să mă știi și-ai să zâmbești dormind.
Eu, când am să văd soarele răsărind,
de teamă să nu mă fac rouă și să nu mor,
am să-mi iau îngerii și-am să zbor.

Talent viguros, căruia destinul advers i-a grăbit maturizarea, autoarea *Țării luminii* avea disponibilități de poetă mare. Puține dintre contemporanele ei o egalează. În latura tragică, o urmează Ileana Mălăncioiu, cu accente depresive ireversibile.

CARNAVALESC ȘI TRISTEȚE : CONSTANT TONEGARU

Poate fi oare asociat Constant Tonegaru boemei romantice ? Practic, boema presupune o anumită ostentație dacă nu extravaganță, plus sociabilitate și proiecte de cafenea, adesea sub incidența pauperității, ca în populara frescă a lui Henri Murger. A duce o existență mizerabilă de fantast ironic, refractar convențiilor, abandonând clasele liceale pentru a se instrui pe apucate, prin lecturi libere, acestea, în cazul lui Tonegaru, divulgă net un caracter incomod ; nu mai puțin însă, el e un proscris, un urgisit tipic, în implacabil conflict cu un părinte intransigent, superposesiv, care, implicat într-o afacere pasională încheiată cu gloanțe, își va repudia familia. Structura lui Constantin Tonegaru-tatăl, diplomat al Institutului tehnico-nautic „Americo Vespucci“ de la Livorno, căpitan de cursă lungă — autor de lucrări de drept maritim internațional, al unui *Jurnal de bord* (1905) și al unei antologii, *Poezia mărei* (1913), el însuși versificator —, era similară cu cea a părintelui lui Anton Holban, ofițer și acela, voluntar, obstinat, impulsiv la extrem. Apariția în 1945 a *Plantațiilor* lui Constant Tonegaru („Premiul pentru debut acordat Scriitorilor tineri de Editura Fundațiilor“) confirma, o dată mai mult observația goetheană despre suportul defensiv, mântuitor chiar, al poeziei, față cu tragicul. Îl vedem o dată, adresându-se unei fluide Hilda, „amăgitoare de fluturi“, însă el singur mistifică sistematic : „Trufașo, ucigașo, ascultă o poveste de jos — / dar fiecare maistru de cuvinte / minte, / eu mint însă cel mai frumos“ *(Hilda sau poveste de noapte)*. Năpădit de încercări, damnat, frondeur în felul lui Geo Dumitrescu, al lui Ion Caraion și Dimitrie Stelaru, autorul *Plantațiilor* avea să coboare repetat în Infern, nu pentru penitență, ci pentru a estima ceea ce în om e divin. L-a obsedat o vreme Bacovia, de unde retragerea în eul anxios ; iată apoi *Flămânzii* din „mahalalele ducând spre barieră“ ori *Maidanele galbene*, populate cu vagabonzi, locuri în care copiii se amuză, „înecând pisici

în bălțile reci" ; nu lipsesc nebunii : „un dric, al dracului de murdar", transportă spre „balamulc" pe cei ieșiți din minți.

De ce *Plantații?* Ce vrea să spună *Plantația de cuie* — titlul celui mai amplu poem ?! Aluzii vitriolante despre a doua conflagrație mondială, mulțimi sumbre, chipuri de lignit și soldați de plumb, orizonturi calcinate, inclusiv *cuie* fixând pe pari sârmă ghimpată, acestea nu sunt „plantații", ci *implantări* într-o conștiință dezolată — în fapt patetică —, în eul vizând o lume re-așezată, re-ordonată existențial, izbăvită de aluviuni noroioase, „Poate în *Lună* sunt republici sincere fiindcă acolo trăiesc morții" —, pretext de *Alegorie generală* vorbind de meteorici penitenți, de arlechini „migratori din constelații..." Însă Tonegaru nu e un astral. Montajele lui, mereu încordate, se desfășoară de regulă la nivel terestru repetitiv, preponderent în benzi orizontale, cu largi deschideri de spectacol neptunic, cu exaltări de amiral închipuit, fără flotă ; suspinător și răsucit spre sine, marcat de reprezentări tulburi și necontenit în căutarea unui punct de sprijin, harul echilibrului nu-l atinge niciodată, drept care oamenii, în *Grădina* publică, îl țin de rău : „— Uite, ăsta e Tonegaru, poet decadent / scrie despre fantome, constelații și alte drăcii, / fără a se ști că la limba română a rămas repetent..." Limbajului familiar, direct, colocvial, îi fac pandant referințe livrești în exces, nenumărate adnotări geografice și istorice ,trimiteri neașteptate la felurite științe ; fantome în *vibrato*, matrozi în spelunci, prințese spectrale cu „sâni verzi", ființe schimonosite, plutonice, compun agitate scenarii apocaliptice, grupuri dispărând în solitudini marine ori deșertice. Flancat de Cavalerul de carne, vizitat de Cavalerul Auster ori de Cavalerul Schelet, autorul *Plantațiilor* pune în mișcare o mitologie delirantă, în care grotescul, halucinantul, himericul, într-o fervoare stranie, la rece, sufocă. Anterior, Ion Vinea vorbea de *Crucea de Seară*, de *Ucigașul Arborilor*, de *Vasul-Fantomă*. În același mod, Tonegaru majusculizează fără frână, imaginând scenarii cu „personaje" simbolice, o lume refuzându-se echilibrului, de unde : Cetățeanul Necunoscut, Domnul Anonim, Marele Temnicer, ori Marele Congres Transparent, Vărsătorul de Zodii, Cuvântul de Sus, Demonul Sângelui, Marea de safir, Pasărea-Cobe, Piaza Rea și celelalte, multe la număr.

Până la un punct, grotescul pare a fi o formă a jocului, poetul fiind, simultan, și păpușar, și păpușă, dar, întocmai ca la Stelaru, spectacolul stă mai puțin pe ambiguități cât pe dimensiuni grave, polarizante. În criză de identitate, practicând la modul car-

navalesc jocul cu măști, el își asumă neîncetat destine compensatorii ; spectacol de interiorități, exercițiu fantastic-ironic adumbrit de tristeți —, acesta e limbajul :

Uneori se trezește în mine Genovezul, dar numai dimineața
vrea să vadă urmărind șinele înzăpezite ale liniei de tramvai,
flota peste care a fost amiralul echipajelor încinse cu spade ;
poate acum vagabonzi ce sorb în spelunca cel mai decolorat ceai.

Iubita cu surâs neutral îi vorbește de Terranova, iar castanele trosnesc în sobă „ca tunurile de bord altădată..." Tânăr, Ion Vinea întreba zeflemitor : „Așa-i doamnă, că sunt poet mare ?" *(Whysky-Palace)*. La Tonegaru, într-un *Cântec pe hârtie*, iată o similară formulare ironic-dubitativă, întrebându-se dacă e „îndeajuns" de „mare" pentru a deveni „păpușe de ceară lângă Marat și Camille Desmoulins", în celebrul Muzeu Grévin. Autobiografia lui de „spectru infailibil", în „armătură (...) proletară de var", sfârșește în fanfaronadă :

Noaptea caligrafiază curtezanelor epitaful meu pe ferestre :
„Sunt condotierul Tonegaru fără spadă ;
mi-am tocit-o ascuțindu-mi ultimul creion
să scriu cum am dat în poezie cu o grenadă..."

Travestirea unor situații contemporane, ca în *Document* — simulând trimiteri la Revoluția Franceză, dar vizând în fapt al doilea război mondial —, e procedeu curent : „Sunt Peter Schlemihl Altfel / și întreb respectuos, prescurtat, cu onor, / pe planetă tirania mai trimete oamenii la abator ?" (Împreună cu altele, în epocă poemul a fost interzis). Cavaler al ordinului „Lancea lui Don Quijote", același Schlemihl, personaj chamissian, adresează chemări înalte cetățenilor planete. Practica lui Tonegaru de a recurge la tot felul de măști nu cunoaște limite. La țărmul Balticei, peregrin sumbru cântă pentru Clara, și iată-l în alt ev, paiață cu „tălpi de carton" —, „singurul de la 1200 printre roboți și caii-putere" ; altă dată în tramvai aflând din gazetă știri despre „bătălia din Ucraina", își amintește de întâmplări de „pe la o miesasesutesiceva..." Combinațiile, permutările, metamorfozele presupun surprize, diverse de unde uneori surâsul bonom punctând un detaliu, semnalând un contrasens ; astfel „funcționarul cum se cade" din *Ploaia* a fost cândva „hatmanul Mazeppa". Constantă la poetul famelic din *Debemur morti*, căruia, după carna-

val, luna îi pune pe obraz „o mască de ghips", e ademenitoarea, necontenita mișcare în exotic, limbajul care-l prinde fiind cel al unui mitoman ironic. Sub aparenta laudă de sine colcăie bineînțeles sarcasmul. „Undeva în China meridională", unde „aduceam civilizația blindați în camioane Ford", cineva a spintecat cu baioneta un „om galben". Câte o notație înșelător echivocă, pretext de *Moment solemn*, dramatizează: „Pe cuvânt de cinste poetul Constant Tonegaru a văzut Moartea / plutind deasupra plantațiilor desfrunzite de ceai..." O mulatră, cândva iubită la Brăila (*Femeia cafenie*), se proiectează pe ecranul confuz al portului, în „lumini de fanfare", cadru în care „robii descărcau un vapor cu lignit". Multe poeme sunt, în fond, scurte reverii, marginalii ocazionale, pseudo-completări la un atlas geografic; bunăoară cot la cot cu *Fantoma lui Oswald*, „un biet arlechin (...), arhivar din Sundsvall", călătorește imaginar de pe Colorado până pe „cheiul din Bahia"... Arlechinul, e firește, Tonegaru.

Nevoia de aventură, enormă, se exercită radiar, de unde „cerșetori de la Nord, de la Sud", contacte cu „Majestatea Sa Africa" (poetul a navigat realmente până în Madagascar), deplasări fictive din Congo până în Brazilia ori în nordicul Helgoland. Adorator al acvaticului, marea lui Tonegaru e o dată „hașiș", altă dată Ciclop cu „ochiul de aur", ori Marchiză „ce-și tremură dantela pe țărm", bătută de *o mie de vânturi*. Și iată, în *Debemur morti*, o viziune memorabilă:

Sub Crucea Sudului peste cel mai mare existent poem
ca o rochie de seară flutură plânsul iubitei purtat de muson...

Pentru autodidactul aplecat peste dicționare și enciclopedii, o voluptate mentală pură e trecerea de la anticul Iuliu Cezar la Rudolf Valentino sau de la biblicul Iona la junele Werther; tumultuosul Wagner nu e numit, dar ni-l divulgă „Vasul-Fantomă", ori „Olandezul zburător" ori „lebăda din Lohengrin". Nici Tartini nu e numit, dar îl deconspiră „Trilul Diavolului". Într-un *Noiembrie patetic*, marginalizatul, nonconformistul halucinat, trăsnitul dormind „undeva pe sub pod", când vântul „se hrănea cu solfegii din Fabrica de Claviruri", își contemplă năluca „prelungă ca o figurină de El Greco". Fabulant inepuizabil, cu înclinare spre aparențial și retoric, „proscris sau fermecat de sirene", Tonegaru e în fapt un sentimental dezabuzat, un luciferic duios al cărui surâs crește pe lacrimile invizibile ale unui Villon modern. Gesticulația lui, mereu pompoasă, teatrală, grandilocventă, e în subtext

patetică : — „Domnule paznic intervino să termin cu acest romantism, / altfel mâine seară clarul de Lună mă îneacă precis..." (*Poem din sanatoriul dr. Zed*).

Tăcutul frecventator al „Sburătorului", stimulat apoi, la *Kalende*, de Vladimir Streinu (căruia îi erau dedicate *Plantațiile*), colaborator la *Revista Cercului Literar* de la Sibiu (alături de Ștefan Augustin Doinaș și Radu Stanca), structural neobedient, practică totuși forme strofice consacrate. Se simt în *Plantații* reminiscențe figurative diverse. Splendidul poem tonegarian *Pasărea neagră* e o parafrază inteligentă, în ton familiar-burlesc, după *Corbul* poesc. (În 1938, apăruseră *Poemele lui Edgar Poe*, în versiunea neegalăa lui Emil Gulian). Vecinătăți cu domeniile lui Adrian Maniu denotă *Salomeea* — fantomă dănțuind „lin pe întinse prerii" —, și *Reverența spânzuratului*; de menționat, totodată, tangențe cu *Visul spânzuratului* de Ion Vinea. Cârciuma „strivită și înfundată în pământ" amintește de „casa intrată-n pământ", din *Retorsus* de Vinea. În materie de similitudini, aburii alcoolului, maidanele sordide, un ciudat intendent de spital cântând la subsol din violoncel (*Finis coronat opus, Poem din sanatoriul dr. Zed*) comportă tremolo-uri bacoviene ; însuși apelativul Zed nu e de confecție proprie, fiind preluat din *La moartea lui Zed*, de Emil Botta. Asemenea lui Vinea, căruia îi împrumută unele ticuri verbale și în special limbajul colocvial, Tonegaru se adresează mereu unor interlocutoare imaginare — cu „iubită", ori cu „doamnă" —, apariții cvasi-transparente, iluzorii, vaporoase .O formulare de genul „iată, doamnă, acum începe un concert" (din *Reverența spânzuratului*) reia, în esență limbajul lui Vinea din *Madrigal*, din *Priveghi* și *Disonanțe*, din *Schola Cantorum* și celelalte. Că spirite puternic particularizate, constituite total diferit, au uneori reacții formale analoage, nu e o raritate ; la Marin Sorescu, poanta spirituală din *Moartea ceasului* rimează deci, autonom, cu surâsul tonegarian ironic din *Ceasul vechi* :

Zeul murise. Avea marcă elvețiană.
Deci marcă mondială cu zece rubine.
Era numai cam vechi. Dovedise un lucru :
Întors prea mult, poate de-un trecător,
din el arcul ieșise ca niște intestine
și banal murise. Deci :
De sine nu era stătător.

Lui Barbu Cioculescu, consecvent devotat memoriei poetului, i se datorează o ediție Tonegaru mult lărgită, incluzând, pe lângă *Plantații*, câteva zeci de inedite. Titlul compactului volum din 1969, *Steaua Venerii*, urmărea să atragă atenția, prioritar, asupra *postumelor*; un vers din *Odă — În metru antic*, ales ca epigraf, părea să prevină pe lector că, sublimându-și tristețea, Tonegaru și-ar fi găsit un punct de sprijin în Eminescu. Mocnește însă vechea singurătate, frapează aceeași temporalitate constrictivă, știutul imbroglio al lucrurilor, aceeași hiperbolizare percutantă; în subtext rostirea disertativă, comunicarea de o melancolie distilată, denotă, totuși, un reflux, o mulcomire de natură oarecum filozofică. Ticurile de limbaj, unele poze, s-au estompat. Solilocviile, anterior saturate de grotesc și absurd, tind acum spre diafan; o aură de noblețe iertătoare, o relativă transsubstanțiere a tragicului, acestea sunt reacții ale sinelui tocit, mortificat, cu aripi frânte. Vechile mâhniri ale lui Vinea din *Epavă* sunt, la Tonegaru, *Tristețile omului mediocru*, lamento în transcriere crepusculară, astrofică:

Liberează-ți iubito tristețea
peste lumi muritoare,
pe catarge lasă să iasă
cât Scandinavia un fluture nocturn
din pulpa ta păroasă.
Și cuvintele liberate de poet
între ape și vânturi încep să călătorească;
nu cumva e mai bine poate
sângele ca-n tuburi de termometru să se oprească
la vârsta douăzeci și șapte ?

Viziuni franc pesimiste se dezagregă prin distanțare onirică de real; spre o Veneră impalpabilă, o *Fata morgana* „pretutindeni, necunoscută“, pleacă apeluri, implorări, chemări fără cuvinte, dar condiția umană nu poate fi amendată: „Fiecare frunte i-a colivie încuiată...“ Ori: „E hotărât ca omul la sfârșit pin singuratic să rămână“ *(Cuvântul de pe ape)*. Fluidul acvatic — un eșantion în *Moartea primului amorez* —, clasica *materia prima*, inspiră totuși o ultimă consolare:

Vino să-ți sărut fiecare deget ca pe un tub de clarinet
mai frumoasă ești decât Venera fiindcă ai și brațe

și dacă ții degetele în vânt, marșuri funebre bântuite încet (...)
o dată ne vom întâlni într-un fluviu ascuns
zvâcnind unul într-altul, curgând spre lumină...

Obsedează conturul *turnului*-enigmă, emblemă a așteptării, totodată instrument al vegherii ; fantome bizare tind spre „turnuri. palate de sus“ *(Weltschmerz)*, peste un alt turn trec mari fluturi albi *(Hilda sau poveste de noapte)* ; fuga din lumea paiațelor se încheie descurajant „lângă un turn năruit“ *(Postumă)* ; un alt turn, însingurat sub steaua Venerei, pare a ieși „plin de eczeme prin vată“ *(Aceea cu părul negru)*. Somnul, bezna, stările satelite de coșmar, porți pâcloase ce se închid și se deschid neașteptat, ora care „lărgește spațiul“, oameni în halouri stranii comunică o tristețe grea, interminabilă, generalizată. Câte o himeră cu chip feminin, ca în desenele unor Tangui ori Victor Brauner, se ivește din oglinzi obosite, iar din coapsa unei femei „a crescut o cracă“ *(Amor defunct)* ; de o lunatică Venus din Willensdorf se ține „inima unui conifer într-un silvan“ ; o esoterică Ofelia a venit „cu aburii din lumea industrială“ *(Weltschmerz)*. Supertehnicizarea devitalizează, lăsând în loc „umbre dantești“, mâhnitoare ; finalmente, în „omul-șablon“ triumfă „uzina de cusut inima“ *(Hocus-pocus)*. Urmuzian s-ar zice, poetul poartă „haine de scânduri cu muguri noi...“ Pe scurt, o mitologie în răspăr : o erotică de coșmar, văzută ca memorie frământată, ocheane depistând nave îngropate în ierburi, faruri stinse, castele scufundate în „ele înseși“, un tulburător pian somnambul, flaute „umplute cu țărână“, toate țin de un timp suspendat, simbolizat de „ceasul neîntors“.

Febril și resemnat, cu aparențe oculte și răsfrânt în oglinzi mișcătoare, un Tonegaru imprevizibil trece brusc de la gestul buf la psalmi ; prin urmare, *Dresorul de sardele* lunecă pe lângă Jarry, iar *Paznicul farului* clamează arghezian : „Oceanul urcă încet pe far, / se apropie de buze, Doamne, și mă-nchid / în gustul Tău amar...“ Damantul Tonegaru, structură morală difluentă (personaj fizic deșirat, ca unele din fantomele sale), și-a aliat cuvântul asemenea lui Stelaru, pentru a sfida pluriform Destinul (ortografiat cu majusculă) : „Mult vorbăreț strig, scriu, oricum ; / deopotrivă femeia cu pisica înșală, / durata noastră este o îndoială, / căci noi suntem cenușă puțină și mult fum...“ *(Februarie mistic)*. Proprie marginalizatului fără salvare, e nostalgia inversă, aspirația întoarcerii imaginare la candoarea începuturilor ; autocaracterizarea din *Urechea lui Ulise* (a câta ?), în căutarea „cântecului pierdut de sirene“, sună a epitaf :

Pom eram,
lemn pentru Stradivarius să fiu —
când trecea cerul prin crăcile mele,
cine, întrebam, poartă arcușul ?

Vladimir Streinu i-a sesizat exact dimensiunile definitorii : „Dubla obsesie, acvatică și astrală, din poezia lui Constant Tonegaru e intuiția cosmică a primordialității, e lecția a două mari semne de veșnicie. Prin ele intră în poezia aceasta de factură modernă tema clasică a timpului neistoric și, în raport cu eternitatea, care face mai observabilă durata efemeră a vieții omenești, tema morții..." (*Pagini de critică literară*, II, 1968, p. 131). Când la treizeci și trei de ani — la 10 februarie 1952 — existența celui care se voia „alchimist al clarurilor de platină", ori un „vis lung", se întrerupea tragic, autorul *Plantațiilor* repeta destinul unor Guido Gozzano și M. Blecher, dispăruți la aceeași vârstă. Nu-și precizase încă îndeajuns, poetic vorbind, relațiile dintre sens și rostire, dintre eul propriu și alteritate, nu imprimase încă ansamblurilor reliefuri problematice frapante, dar portretul său interior era în măsură să rețină luarea-aminte. În „echipa" reprezentată (prin 1944) de Dimitrie Stelaru, Geo Dumitrescu și Constant Tonegaru, poetul *Plantațiilor*, „atât de talentat", îi părea lui Pompiliu Constantinescu drept „cel mai dotat dintre toți, de o bogăție de sugestii și de o amplă viziune din ce în ce mai organizată, deși de stranii reverberații..." (*Scrieri*, II, 1967, p. 320).

Ieșit din închisoare estropiat, de nerecunoscut, Tonegaru, osânditul multiplu, nu era decât o umbră, cum îl va rememora Barbu Cioculescu.

CUVÂNT DE SFÂRȘIT

Ne-a preocupat constant ideea că literatura unei epoci este suma unor raporturi complexe, un fenomen de agregări, de sinteze și resemantizări — ca însăși viața ; fenomen evoluând într-o temporalitate activă, deschisă experiențelor fundamentale curente și dând curs latențelor mai vechi. Nu e de imaginat demers critic exhaustiv, producător de explicații în absolut ; criticii, se știe, propun doar *puncte de vedere*, din a căror racordare rezultă finalmente consensuri. Cele șapte volume de *Approximations* ale lui Charles du Bos sugerează, începând cu titlul restrictiv, sceptic aproape, conștiința relativității, aceasta grevată de posibile dileme, de eșecuri și erori în forajele de adâncime. Oricât ne-ar deranja, oricât ar părea de domeniul esotericului, termeni ca *inefabil, indicibil, incomunicabil* și nu numai aceștia, corespund unor realități exterNe ori interioare ; îndărătul lor se bănuiesc lumi și structuri labirintice, greu de captat rațional, imposibil de pus în partitură clară, dar poezia se autoriză tocmai de la acestea, de unde nobilul ei efort de exorcizare și sugestie. Oricine rostește cuvântul *creator* (în materie de artă) îl raportează la cel de *valoare*. Se pune întrebarea : câți dintre poeții din epocă au fost creatori de alte limbaje noi ? din sutele de nume figurând pe coperte de cărți ori risipite prin periodice, câte reprezintă realmente valori ? Rareori numai, între noțiunea de *scriitor* și cea de *creator* există o perfectă echivalență ; vorbim de *efectul Arghezi*, de *efectul Blaga* ori, la fel de logic, de *efectul Barbu*, în măsura în care, propulsori de valori, componenții acestui trio ilustru au sfărâmat convențiile, propunând perspective noi, orientând rostirea scriptică pe direcții inedite. Creatori, în sensul înalt al termenului, ei sunt în fapt unicate, personalități cvasi-inclasabile ; nici o sistematizare categorială nu-i poate cuprinde într-un grup. Opera fiecăruia dintre ei, expresie a unui demers liric diferențiat, se constituie într-un portret esențial, dincolo de timp ; mai plastic spus, poate într-un spectacol unigen.

Figurează în acest *Amfiteatru* câţiva poeţi monumentali, câteva figuri în basorelief, dar şi prezenţe mai puţin frapante — poeţi de firidă, *dii minores* ; reactualizarea acestora din urmă derivă din raţiuni de scenariu, în scopul configurării unui climat. Problemă de intertext modern !... Zeci şi zeci de nume, lăsate deoparte, nu justificau opriri în loc ; poeţi care acum şase-şapte decenii aveau un public al lor apar astăzi chirciţi, străvezii, anodini, deposedaţi de aureole, trecând ca atare la capitolul *diverşi*. În perspectiva confruntărilor multiple cu timpul, vor intra în umbră şi alte nume : acelea care, nici la nivelul ideii, nici la acela al limbajului nu reprezintă participări consistente.

Pe scurt, poezia interbelică în ipostazele ei specifice, marcată de nelinişti existenţiale, de tensiuni în conştiinţă ori de căderi în vid, vorbeşte de întrepătrunderi şi articulaţii revelatorii, în pas cu fenomenul european ; de la un neoclasicism suplu, necanonic, până la expresionism, ori până la diversele experienţe extreme, toate modalităţile, toate limbajele, în toate registrele psihice şi estetice, şi-au încrucişat impulsurile, iniţiind în abordarea orizonturilor complementare. Mai mult decât omul vizibil, proiectat pe fundaluri sociale, istorice ori cosmice, interesează omul interior, neîncetatul balans între abisal şi transcendent, iniţierea prin iubire, prin suferinţă şi tragic, replicile împotriva absurdului şi morţii. Nostalgia trecutului, în special în latura mitico-magică, e însoţită de rebeliunea împotriva lui. Dimensiunii umbrite, demonice, a sufletului repliat asupră-şi, îi răspunde mirajul solar, aventura în ilimitat. Nici o latură — fără contrariul ei !

Dincolo de particularităţi regionale, nesemnificative dar nuanţând totuşi, eforturile polarizează în mirajul global spre originalitate. Faţă de tendinţele modernizante anterioare, nesincrone, se ajunge, pentru prima dată, la performanţe de nivel european. Perfect sincroni cu poezia universală, Arghezi, Blaga, Barbu, personalităţi iradiante, egalează valori de vârf ale liricii moderne de pretutindeni. După Blaga, Barbu şi Vinea (născuţi în 1895), după alţii de asemenea, se anunţa, promiţător, lotul celor născuţi între 1915 şi 1920, unii dintre aceştia posedaţi de nostalgia paradisiacului ; timpul maturizării lui Ştefan Baciu şi Ovid Caledoniu, al lui Constant Tonegaru şi Ştefan Stănescu, al lui Dimitrie Stelaru şi Radu Stanca, ori al lui Traian Lalescu, a fost unul de continue potrivnicii, iar moartea a înţepenit repede mâna Magdei Isanos şi a lui Ion Şiugariu. Din „generaţia pierdută", unul singur, Geo Dumitrescu, s-a realizat.

Iaşi, 1988 — 1993

INDICE DE OPERE

THDOR ARGHEZI

(Pseudonimul lui Ion N. Theodorescu). Buc., 23 mai 1880 — 14 iulie 1967.

Cuvinte potrivite, F.P.L.A., Buc., 1927 ; **Flori de mucigai,** „Cultura Națională“, Buc., 1931 ; **Cărticică de seară,** „Cultura Națională“, Buc., 1935 ; **Hore,** F.P.L.A., Buc., 1939 ; **Una sută una poeme,** „Ed. de Stat“, Buc., 1947 ; **Prisaca,** „Ed. Tineretului“, Buc., 1954 ; **1907 — Peizaje,** „Ed. Tineretului“, Buc., 1955 ; **Stihuri noi (1946—1955), E.S.P.L.A., Buc., 1956 ; Cântare omului, E.S.P.L.A.,** Buc., 1956 ; **Stihuri pestrițe,** „Ed. Tineretului“, Buc., 1957 ; **Frunze,** E.P.L., Buc., 1961 ; **Poeme noi,** E.P.L., 1963 ; **Cadențe,** E.P.L., Buc., 1964 ; **Silabe,** E.P.L., Buc., 1965 ; **Ritmuri,** E.P.L., Buc., 1966 ; **Răzlețe,** E.P.L., Buc., 1966 ; **Noaptea,** E.P.L., Buc., 1967 ; **Litanii,** E.P.L., Buc., 1967 ; **Frunzele tale,** E.P.L., Buc., 1968 ; **Crengi,** E.P.L., Buc., 1970 ; **„XC“,** „Cartea rom.“, Buc., 1970 ; **Călătorie în vis** — Versuri, „Eminescu“, Buc., 1973.

Reeditări, selecții : **Versuri** — Ed. definitivă, **F.P.L.A., Buc.,** 1940 (altă ediție : 1943) ; **Versuri alese** — Col. „Cele mai frumoase poezii“, „Ed. Tineretului“, Buc., 1958 ; **Poezii** — Ediție bibliofilă — E.P.L., Buc., 1959 ; **Poezii** — Ediție ilustrată de Ligia Macovei, „Minerva“, Buc., 1970 ; **Poezii** — Col. „Arcade“ — Antologie și postfață de Nicolae Manolescu, „Minerva“, Buc., 1971 ; **Poeme noi** — Cu un cuvânt înainte de Al. Piru, „Scrisul românesc“, Craiova, 1972 ; **Versuri,** I—II, Ediție și postfață de G. Pienescu, prefață de Ion Caraion, „Cartea rom.“, Buc., 1980 ; **Scrieri** — serie proiectată în 61 volume, începută de E. P. L., continuată de „Minerva“ : volumele I—IV (1962—1963) includ versurile ; ultima apariție — vol. 38 (1988).

Traduceri : Krâlov, **Fabule,** „Cartea rusă“, Buc., 1953 ; La Fontaine, **Fabule,** „Ed. Tineretului“, **Buc., 1954.**

ȘTEFAN BACIU

Brașov, 29 oct. 1918. Din anul 1946, în străinătate ; mort în 1993, în Honolulu (Hawaii).

Poemele poetului tânăr, F.P.L.A., Buc., 1935 ; **Poeme de dragoste,** Editura Revistei „Familia“, Oradea, 1936 ; **Micul dor** — Cu o gravură în linoleum de K. Hübner, Brașov, 1937 ; **Drumeț în anotimpuri,** „Frize“, Iași, 1939 ; **Căutătorul de comori,** F.P.L.A., Buc., 1939 ;**Cetatea lui Bucur,** Col. „Universul literar“, Buc., 1940 ; **Lanterna magică** (colab. cu Ștefan Stănescu), „Mărțișor“, 1941 ; **Muzica sferelor,** Editura „Prometeu“, Buc., 1943 ; **Caiet de vacanță,** Tip. „Unirea“, Râmnicul-Vâlcea, 1945 ; **Poemele poetului pribeag,** Ed. „Drum“,

Mexico, 1963 ; **Ukulele**, „Destin", Madrid, 1963 ; **Poemele poetului Ștefan Baciu**, Colecția „Start", Madrid, 1972 ; **Neîmpliniri**, „Start", Honolulu, 1976 ; **Ingerul malagambist în Insula Oahu**, „Mele", Honolulu, 1979 ; **Palmierii de pe Dealul Melcilor**, „Mele", Honolulu, 1980 ; **Poemele poetului singur**, Ed. „Mele", Honolulu-Hawaii, 1980 ; **Singur în Singapur**, Ed. „Mele", Honolulu-Hawaii, 1987.

Traduceri : **25 de poeme din Georg Trakl**, „Frize", Iași, 1938 (Cu o prefață de Octav Șuluțiu).

CAMIL BALTAZAR

(Pseudonimul lui Leopold Goldstein). Mera-Putna, 7 sept. 1902 — Buc., 27 aprilie 1977.

Vecernii, „Scrisul românesc", Craiova, 1923 ; **Flaute de mătase**, „Ancora", Brăila, 1923 ; **Reculegeri în nemurirea ta**, „Reforma socială", Buc., 1925 ; **Biblice**, „Luceafărul", Buc., 1926 ; **Strigări trupești lângă glesne**, Ed. „Tiparnița", Buc., 1927 ; **Cina cea de taină**, „Ancora", Buc., 1929 ; **Întoarcerea poetului la uneltele sale**, „Cultura Națională", Buc., 1934 ; **Tărâm transcendent**, F.P.L.A., Buc., 1939 ; **Nespus mi-i dragă fața omtnească**, E.S.P.L.A, Buc., 1956 ; **Soare pe zăpezi**, E.P.L., Buc., 1965 ; **Violoncel solar**, „Eminescu", Buc., 1972.

Reeditări, selecții : **Poeme vechi și noi**, „Socec", (B.P.T.), Buc., 1949 ; **Versuri**, E.S.P.L.A., Buc., 1957 ; **Întoarcerea poetului la uneltele sale** (Cu o prefață de Paul eGorgescu), E.P.L., Buc., 1967 ; **Reculegeri în nemurirea ta**, „Cartea rom.", Buc., 1972 ; **Soare pe culmi** — Cu un cuvânt înainte de Ovid S. Crohmălniceanu, „Minerva", Buc., 1972.

ION BARBU

(Pseudonimul lui Dan Barbilian). Câmpulung-Muscel, 19 martie 1895 — Buc., 11 august 1961.

După melci, „Luceafărul", Buc., 1921 (Ilustrații de M. Teișanu) ; **Joc secund** — Versuri, „Cultura Națională", Buc., 1930 (Cu portretul autorului desenat și gravat în lemn de Marcel Iancu).

Reeditări : **Ochean** — Cuvânt înainte de Al. Rosetti și Liviu Călin, E.P.L., Buc., 1964 ; **Joc secund** — Ediție îngrijită și cuvânt înainte de Al. Rosetti și Liviu Călin, E.P.L., Buc., 1966 ; **Poezii** — Ediție îngrijită de Romulus Vulpescu (**Originale, Traduceri, Addenda**), „Albatros", Buc., 1970 ; **Versuri și proză** — Ediție îngrijită, prefațată și tabel cronologic de Dinu Pillat, „Minerva" (B.P.T.), Buc., 1970 ; **Poezii** — Antologie, postfață și bibliografie de Dinu Flămând, Buc., 1973 ; **Poezii**, Antologie, tabel cronologic, prefață și comentarii de Marin Mincu, Buc., 1975.

LUCIAN BLAGA

Lancrăm (Alba), 9 mai 1895 — Cluj, 6 mai 1961.

Poemele luminii, „Cosânzeana", Sibiu, 1919 ; **Pașii profetului**, „Ardealul", Cluj, 1921 ; **In marea trecere**, „Radio-Reclame", Cluj, 1924 ; **Lauda somnului**, Col. „Gândirea" (Cartea rom.), Buc., 1929 ; **La cumpăna apelor**, „Dacia Tra-

iană", Sibiu, 1933 ; **La curţile dorului,** F.P.L.A., Buc., 1939 ; **Poezii** („Ediţie definitivă"), F.P.L.A., Buc. 1942 ; **Nebănuitele trepte,** „Dacia Traiană", Sibiu, 1943 ; **Poezii,** E.S.P.L.A., Buc., 1962 (include şi postume) ; **Antologie de poezie populară,** Ediţie îngrijită de George Ivaşcu, Ilustraţii de Miiu Vulcănescu, Buc., E.P.L., 1966.

Reeditări, selecţii : **Poezii** — Ediţie îngrijită, introducere şi note de George Ivaşcu, E.P.L., Buc., 1966 ; **Poezii,** I **(Poemele luminii),** II **(Mirabila sămânţă),** E.P.L., (B.P.T.), Buc., 1968 ; **Opere,** I—II. Cuvânt înainte de Şerbaan Cioculescu, Ediţie îngrijită de Dorli Blga, „Minerva", Buc., vol. I—II, 1974, vol. VII, 1980 ; **Opere,** I (Poezii antume), II (Poezii postume), III (Teatru), Ediţie critică de George Gană, „Minerva", Buc., 1982—1984.

Traduceri : **Din lirica universală,** E.S.P.L.A., Buc., 1959 ; Lessing, **Opere,** I—II, E.S.P.L.A., Buc., 1958 ; Goethe, **Faust,** E.S.P.L.A., Buc., 1960 ; **Din lirica engleză,** „Univers", Buc., 1970.

DAN BOTTA

Adjud (Putna), 26 sept. 1907 — Buc., 13 ian 1958.

Eulalii — Precedate de **Veghea lui Roderick Usher,** parafrază de Ion Barbu. Un portret desenat de Mac Constantinescu şi treizeci de ornamente de Pierre Grant, „Luceafărul", Buc., 1932 ; **Limite,** Col. „Gândirea", „Cartea Rom.", Buc., 1936.

Reeditări : **Scrieri,** I—IV, Ediţie îngrijită de Dolores Botta, Prefaţată de Ion Biberi, E.P.L., Buc., 1968 ; (Cuprinde **opera omnia :** poezie, proze, eseistică, teatru ; în încheierea vol. IV, un fragment din monografia neterminată **Dan Botta** de Eugen Shileru).

Traduceri : **Balade şi alte poeme** de François Villon — Prezentare de Tudor Arghezi, E.S.P.L.A., Buc., 1956 ; Sofocle, **Oedip rege,** Euripide, **Troienele,** în vol. **Tragicii greci,** E.S.P.L.A., Buc., 1958.

EMIL BOTTA

Adjud (Putna), 15 sept. 1911 — Buc., 24 iulie 1977.

Întunecatul April, F.P.L.A., Buc., 1937 („Operele premiate ale scriitorilor tineri") ; **Pe-o gură de rai,** „Editura Naţională Gh. Mecu", Buc., 1943 ; **Poezii** — Prefaţă de Petru Comarnescu **(Folclor şi universalitate în arta poetică a lui Emil Botta),** Include selecţiuni din volumele anterioare, plus o inedită **(Nenumăraţii) ; Versuri,** reeditări, plus ciclul **Vineri,** inedit, „Eminescu", Buc., 1971 ; **Un dor fără saţiu,** „Eminescu", Buc., 1976 (altă ediţie, remaniată şi amplificată, 1978).

Reeditări : **Poezii** — Text îngrijit, note şi variante de Aurelia Batali ; Cuvânt înainte de Valeriu Râpeanu, Col. „Poeţi români contemporani", „Eminescu", Buc., 1979 ; **Scrieri,** I—II, Ediţie îngrijită de Ioana Diaconescu, Prefaţă de Al. Piru, „Minerva", Buc., 1980 (Volumul III — Text ales şi stabilit, studiu introductiv, note şi bibliografie de Doina Uricariu — la aceeaşi editură, 1987, include proze — sub genericul **Trântorul** — şi o secţiune de **Publicistică) ; Cavalerul cu melc de aur (Le Chevalier à l'escargot d'or),** Ed. bilingvă, româno-franceză, Traducere de Dan Ion Nasta, Prefaţă de Doina Uricariu, „Minerva", Buc., 1985.

DEMOSTENE BOTEZ

Hulub (Botoșani), 23 iulie 1893 — Buc., 17 martie 1973.

Munții — Cu o prefață de G. Ibrăileanu, Ed. „Versuri și Proză", Iași, 1918 ; **Floarea pământului,** „Viața românească", Iași, 1920 ; **Povestea omului,** „Viața românească", Iași, 1923 ; **Zilele vieții (Povestea omului,** II), „Cartea rom.", Buc., 1927 ; **Cuvinte de dincolo,** F.P.L.A., Buc., 1934 ; **Floarea soarelui,** E.S.P.L.A., Buc., 1953 ; **Oameni în lumină,** E.S.P.L.A., Buc., 1957 ; **Prin ani,** E.S.P.L.A., Buc., 1958 ; **Carnet,** E.P.L., Buc., 1961 ; **Oglinzi,** E.P.L., Buc., 1963.

Reeditări : **Versuri alese,** E.S.P.L.A., Buc., 1955 ; **În fața timpului** — Cu o prefață de Ovid S. Crohmălniceanu, E.P.L., Buc., 1967.

Traduceri : Valery Larbaud, **Poezii,** „Univers", Buc., 1971.

OTILIA CAZIMIR

(Pseudonimul Alexandrei Gavrilescu). Cotu-Vameș (Roman), 12 febr. 1894 — Iași, 8 iunie 1967.

Lumini și umbre, „Viața rom.", Iași, 1923 ; **Fluturi de noapte,** „Cartea rom.", Buc., 1926 ; **Licurici** (Cronici fanteziste și umoristice), „Cartea rom.", Buc., 1930 ; **Cântec de comoară,** „Naționala"-Ciornei, Buc., 1931 ; **Jucării,** „Cartea rom.", Buc., 1938 ; **Poezii,** F.P.L.A., Buc., 1939 ; **Baba Iarna intră-n sat,** „Ed. Tineretului", Buc., 1954 ; **Albumul cu poze,** „Ed. Tineretului", Buc., 1957.

Reeditări, selecții : **Versuri** — Cu o prefață de Constantin Ciopraga, E.S.P.L.A., Buc., 1957 ; **Poezii** (1923—1963) — Cu o prefață de Constantin Ciopraga, E.P.L., Buc., 1964 ; „Cele mai frumoase poezii" ! Cu un cuvânt înainte de Constantin Ciopraga, „Ed. Tineretului", Buc., 1965.

ARON COTRUȘ

Hașag (Sibiu), 2 ian. 1891 — S.U.A., 1 noiembrie 1961.

Poezii, „Tipografia nouă" I. Moța, Orăștie, 1911 ; **Sărbătoarea morții** (1914—1915) **Versuri,** „Cartea rom.", Buc., 1924 ; **Neguri** albe, Alba-Iulia, 1920 ; **România** (1916—1918), „A. Mureșanu", Brașov, 1920 (altă ediție, Tipografia „Concordia", Arad, 1922) ; **Versuri,** Bibil. „Semănătorul", Ed. Librăriei Diecezana, Arad, 1925 ; **În robia lor,** Tip. „Corvin", Arad, 1926 ; **Strigăt pentru depărtări,** Biblioteca „Asociației Culturale din Banat", Timișoara, 1927 ; **Mâine,** Craiova, 1928 ; **Printre oameni în mers,** Tip. Wyzy Kowalski, Sosnowiec (Polonia), 1933 ; **Horia,** „Pantheon", Brad, 1935 ; **Țara,** Buc., 1937 ; **Minerii,** Tip. ziarului „Universul", Buc., 1938 ; **Eminescu** — Poem, „Cartea rom.", Buc., 1931 ; **Rapsodia dacă,** F.P.L.A. Buc. 1942.

Reeditări, selecții : **Versuri.** Antologie de Ovidiu Cotruș, Prefață de Ion Dodu Bălan, „Minerva", Buc., 1978.

NICHIFOR CRAINIC

(Pseudonimul lui Ion Dobre). Bulbucata (Vlașca), 22 dec. 1889 — Buc., 21 august 1972.

Șesuri natale, „Ramuri", Craiova, 1916 ; **Zâmbete-n lacrimi,** „Biblioteca Scriitorilor Români", „Alcalay", Buc., 1916 ; **Darurile pământului,** „Cartea rom.", Buc., 1920 ; **Cântecele patriei,** Buc., 1925 ; **Țara de peste veac,** „Cartea rom.", Buc., 1931.

Traduceri: Rabindranath Tagore, „Cultura Națională", Buc., 1922; Rainer Maria Rilke, **Povestiri despre bunul Dumnezeu**, Col. „Cartea Vremii", „Fundațiile Culturale", Buc., 1927.

Reeditări, selecții: **Poezii alese**, „Roza vânturilor", Buc., 1990: I. Șoim **Versuri peste prăpastie**, Versuri inedite, create în temnițele Aiudului; **Versuri** (1914—1944), în selecția autorului.

N. CREVEDIA

(Pseudonimul lui Nicolae Cârstea). Crevedia-Mare (Ilfov), 24 noiembrie 1903 — Buc., 5 noiembrie 1978.

Epigrame, Ed. „Viața literară", Buc., 1930; **Bulgări și stele**, Col. „Gândirea", Buc., 1933; **Maria**, Poezii, „Cartea rom.", Buc., 1978; **Dă-mi înapoi grădinile**, Poezii, „Cartea rom.", Buc., 1939; **Versuri**, E.P.L., Buc., 1968 (Include „Cântece de plecare", 1939—1942; „Cântece peste fluviu", 1939—1943; „Jocul liniilor", 1943—1968; **Inedite**, 1939—1947); **Vinul sălbatic**, Versuri, „Eminescu", Buc., 1977.

În colaborare cu A. C. Calotescu-Neicu: **Antologia epigramei românești**, „Cartea rom.", Buc., 1933 (ed. a II-a, adăugită, 1934).

B. FUNDOIANU

(Pseudonimul lui Benjamin Wechsler). Iași, 14 noiembrie 1898 — Auschwitz, 2 octombrie 1944.

Priveliști. Poeme — Cu un portret inedit de C. Brâncuși, „Cultura Națională", Buc., 1930;

Reeditări: **Poezii** — Antologie și traduceri de Virgil Teodorescu, E.P.L., Buc., 1965; **Priveliști — și inedite**. Ediție îngrijită, introducere și note de Paul Daniel, „Cartea rom.", Buc., 1974; **Poezii** — Ediție, note și variante de Paul Daniel și G. Zarafu. Studiu introductiv de Mircea Martin, Postfață de Paul Daniel, „Minerva", Buc., 1978.

În franceză: Benjamin Fondane, 3 **Ciné-poèmes**, „les documents internationaux de l'esprit nouveau", Paris, 1928; **ulysse**, les cahiers du „journal des poètes", Bruxelles, 1933; **Titanic**, Poèmes, Les Cahiers du „Journal des Poètes", Paris, 1937; **L'Exode, Super flumina Babylonis**, Préface de Claude Sernet, „La Fenêtre ouverte", Paris, 1965.

VIRGIL GHEORGHIU

Roman, 28 martie 1903 — București, 7 martie 1977.

Cântările Răsăritului, „Viața românească", Iași, 1920. Prefață de Demostene Botez; **Febre**, Ed. Rosenthal Gravor, Buc., 1932; **Marea vânătoare**, F.P.L.A., Buc., 1935; **Tărâmul celălalt**, F.P.L.A., Buc., 1938; **Cântece de faun**, F.P.L.A., Buc., 1940; **Pădurea adormită**, „Prometeu", Buc., 1941; **Poeme**, E.P.L., Buc., 1966; **Curent continuu**, „Ed. Tineretului", Buc., 1968; **Ținută de seară**, „Eminescu", Buc., 1972; **Sonete**, „Albatros", Buc., 1975; **Cântecele finale de faun**, „Eminescu", Buc., 1977; Prefață de Șerban Cioculescu.

Reeditări, selecții: **Trezirea faunului** (Sonete, Rondele și poeme alese), „Eminescu", Buc., 1977 — Cu o precuvântare de Șerban Cioculescu; **Cartea rondelurilor** — texte incluse în volumul global **Poezii**, 1928—1977, Ediție îngrijită, note, comentarii, indici, bibliografie de Elis Bușneag. Prefață de Valeriu Râpeanu, „Eminescu", Buc., 1986.

D. GHERGHINESCU VANIA 12 noiembrie 1900 — Brașov, 5 oct. 1971.
Cârceni — Grozești (Mehedinți), Craiova, 1928 ; **Amvonul de azur,**
Drum lung, Poezii, „Scrisul românesc“, **Privighetoare oarbă** — Versuri, Col. „Uni-
Poezii, „Cartea rom.“, Buc., 1933 ; E.P.L., Buc., 1968 ; **Acolo sus, steaua**
versul literar“, Buc., 1940 ; **Timp sonor,**
— Elegii, „Cartea rom.“, 1971.
Reeditări, selecții : **Privighetoare oarbă,** Versuri (1928—1969), „Eminescu“,
Buc., 1971

EMIL GULIAN

Giurgiu, 15 mai 1907 — mort pe frontul de Răsărit, dec. 1942.

Dui de basm. Planșe de Mac Constantinescu, Institutul de arte grafice „Luceafărul“, Buc., 1934 ; **Poemele lui Edgar Poe** — Traduse din limba engleză, cu un studiu introductiv de Emil Gulian, F.P.L.A., Buc., 1938.

MAGDA ISANOS

Iași, 17 aprilie 1916 — Buc., 17 noiembrie 1944.

Poezii, Tip. „Brawo“, Iași, 1943 ; **Cântarea munților,** Poeme — Cu un portret al autoarei și cu o prezentare de Mihai Beniuc, „Ministerul Artelor“, Buc., 1945 ; **Țara luminii,** F.P.L.A., Buc., 1946.

Reeditări : **Poezii** — Culegere cu o prezentare de Camil Baltazar și cu un portret al autoarei, „Casa școalelor“, Buc., 1948 ; **Versuri** — Ediție îngrijită și prefață de Marin Bucur, E.P.L., Buc., 1964 ; **Poezii** — Antologie, postfață și bibliografie de Magda Ursache, „Minerva“, 1974 ; **Cântarea munților,** Versuri, proză, publicistică ; Ediție și tabel cronologic de Margareta Husar. Prefață de Constantin Ciopraga, „Minerva“ (B.P.T.), Buc., 1988 ; **Confesiuni lirice,** „Literatura artistică“, Chișinău, 1989, Ediție îngrijită și cuvânt înainte de Vasile Badiu.

GEORGE LESNEA

Iași, 24 martie 1902 — Iași, 4 iulie 1979.

Veac tânăr, „Viața rom.“, Iași, 1931 ; **Cântec deplin** — Versuri, F.P.L.A.,
Buc., 1934 ; **Poezii,** Ed. „Athanase Gheorghiu“, Iași, 1938 ; **Argint** — Poezii,
„Cartea rom.“, Buc., 1938 ; **Ceaslov** — Poezii, „Cartea rom.“, Buc., 1940 ;
Izvod — Poezii, Ed. „Athanase Gheorghiu“, Iași, 1943 ; **Poemul vie“ii** —
Versuri, „Cartea Moldovei“, Iași, 1943 ; **Treptele anilor,** „Ed. Tineretului“,
Buc., 1962 ; **Ulcioare de piatră,** „Junimea“, Iași, 1969.
Reeditări, selecții : **„Cele mai frumoase poezii“,** „Ed. Tineretului“, Buc.,
1961 ; **Versuri** — Cuvânt înainte de Demostene Botez, postfață de Nicolae
Manolescu, E.P.L., Buc., 1964 ; **Chipul din fântână** (Versuri alese), „Ju-
nimea“, Iași, 1972 ; **Poeme Patriei,** „Ed. Militară“, Buc., 1975 ; **Poeme** —
Cu un portret de Ionel Teodoreanu. Ediție îngrijită, note și bibliografie
de Zaharia Sângeorzan, „Junimea“, Iași, 1977 ; **Pe un prag de fum** — Ver-
suri, Ediție îngrijită de D. Ignea, „Junimea“, Iași, 1983.
Traduceri : **Poeme de Serghei Esenin** — Cu o prefață de Ione Teodo-
reanu, „Socec“, Iași, 1937 ; M. I. Lermontov, **Demonul,** Buc., 1939.

ADRIAN MANIU

Bucureşti, 6 februarie 1891 — Bucureşti, 20 aprilie 1968.

Figurile de ceară — Poeme în proză, Tipografia George Ionescu, Buc., 1912 ; **Solomeea,** Tipografia George Ionescu, Buc., 1915 ; **Fata din dafin** (Trei acte şi două tablouri în versuri — în colaborare cu Scarlat Froda), „Alcalay", Buc., 1919 ; **Meşterul** (Trei acte în versuri), „Cartea rom.", Buc., 1922 ; **Lângă pământ** (Versuri), „Cultura Naţională", Buc., 1924 ; **Drumul spre stele** (Poeme), „Cartea rom.", Buc., 1929 ; **Cartea Ţării,** F.P.L.A., Buc., 1934 ; **Cântece de dragoste şi moarte,** „Cultura Naţională", Buc., 1935.

Reeditări : **Versuri** — Ediţie definitivă, F.P.L.A., Buc., 1938 ; **Cântece tăcute (Versuri în proză)** — două volume (Cincizeci de ani de poezie) ; Studiu introductiv de Mihail Petroveanu, E.P.L., Buc., 1965 ; **Scrieri.** Ediţie definitivă, îngrijită de autor, I—II (Versuri), E.P.L., Buc., 1968.

Traduceri : **Cântecul Nibelungilor,** E.S.P.L.A., Buc., 1958

MIRON RADU PARASCHIVESCU

Zimnicea (Teleorman), 2 octombrie 1911 — Bucureşti, 17 febr. 1971.

Cântice ţigăneşti, „Prometeu", Buc., 1941 ; **Cântare României,** Buc., 1951 ; **Laude,** E.S.P.L.A., Buc., 1953 ; **Laude şi alte poeme,** E.S.P.L.A., Buc., 1959 ; **Declaraţia patetică** (1935—1948), „Ed. Tineretului", Buc., 1960 ; **Versul liber,** E.P.L., Buc., 1960 ; **Tristele,** „Ed. Tineretului", Buc., 1968 ; **Ultimele** — Cu un cuvânt înainte de Marin Preda, „Cartea rom.", Buc., 1971.

Reeditări : **„Cele mai frumoase poezii"** — Cu un cuvânt înainte de D. Micu, „Ed. Tineretului", Buc., 1961 ; **Declaraţia patetică, Cântice ţigăneşti, Laude şi alte poeme** — Cu o prefaţă de Radu Popescu, E.P.L., (B.P.T.), Buc., 1963 ; **Versul liber.** Poezii (1931—1964), „Ed. Tineretului", Buc., 1965 ; **Scrieri,** I—II, E.P.L., Buc., 1969 ; **Poeme,** „Eminescu", Buc., 1971.

Traduceri : **Tălmăciri din 8 poeţi europeni** (Col. „Sec. XX"), Fundaţia Regele Mihai I, Buc., 1946 ; Adam Mickiewicz, **Pan Tadeusz,** E.S.P.L.A., Buc., 1956 ; („Cele mai frumoase poezii"), „Ed. Tineretului", Buc., 1959 ; Giuseppe Ungaretti, **„Cele mai frumoase poezii"** (în colab. cu Al. Balaci), „Ed. Tineretului", Buc., 1963.

PERPESSICIUS

(Pseudonimul lui Dimitrie S. Panaitescu). Brăila, 21 oct. 1891 — Buc., 29 martie 1971.

Scut şi targă, „Casa şcoalelor", Buc., 1926 ; **Itinerar sentimental** — completat cu **Albumuri, Amoruri,** traduceri, „Cultura naţională", Buc., 1932.

Reeditări : **Poezii,** în **Opere, I** — cu un Cuvânt înainte al autorului, E.P.L., Buc., 1966 (Include volumele anterioare, plus **Addenda**).

AL PHILIPPIDE

Iaşi, 1 aprilie 1900 — Bucureşti, 8 februarie 1979.

Aur sterp. Poeme, „Ed. Viaţa românească", Iaşi, 1922 ; **Stânci fulgerate. Poeme,** cu un portret inedit de Iser, „Cultura Naţională", Buc., 1930 ;

Visuri în vuietul vremii, Poeme, F.P.L.A., Buc., 1939 ; **Monolog în Babilon, Poeme**, Buc., 1967 ;

Reeditări, selecții : **Poezii** — Cu o prefață de Ovid S. Crohmălniceanu, E.P.L., Buc., 1962 ; **„Cele mai frumoase poezii"** — Cu un cuvânt înainte de Al. Piru, „Ed. Tineretului", Buc., 1965 ; **Scrieri**, „Minerva", Buc., I, **Versuri**, 1976 ; II, **Nuvele**, 1977 ; III—IV, **Studii și eseuri**, 1978 ; **Vis și căutare, Poeme**, „Cartea rom.", 1979.

Traduceri : Ch. Baudelaire, **Flori alese din „Les Fleurs du Mal"**, „Cultura Națională", Buc., 1934 ; Hölderlin, Novalis, Mörike, Rilke — **Poeme**, F.P.L.A., Buc., 1940 ; M. I. Lermontov, **Poezii alese**, „Cartea rusă", Buc., 1951 ; **Flori de poezie străină răsădite în românește de Al. Philippide**, „Eminescu", Buc., 1973.

ION PILLAT

Buc., 31 martie 1891 — Buc., 17 aprilie 1945.

Povestea celui din urmă sfânt, „A la belle édition", Paris, 1911 ; **Visări păgâne** (Col. „Cărțile albe"), „Minerva", Buc., 1912 ; **Eternități de-o clipă**, „Flacăra", Buc., 1914 ; **Iubita de zăpadă** (Poeme în proză), Tip. George Ionescu, Buc., 1915 ; **Amăgiri**, „Flacăra", Buc., 1917 ; **Grădina între ziduri**, „Frazier Soye", Paris, 1919, ilustrații de Jacques Martin-Ferrières (reed. „Socec", Buc., 1920) ; **Pe Argeș în sus**, „Cultura Națională", Buc., 1923 ; **Satul meu** (Col. „Cartea Vremii"), „Fundațiile Culturale", Buc., 1925 ; **Biserica de altădată**, „Cartea rom.", Buc., 1926 ; **Florica**, „Cultura națională", Buc., 1926 ; **Întoarcere** (Poezii 1908—1918), Ed. P. Cătunaru, „Luceafărul", 1928 ; **Limpezimi**, „Scrisul românesc", Craiova, 1928 ; **Caietul verde** (Versuri 1928—1932), „Cartea rom.", Buc., 1932, Ed. întregită „C.R.", Buc., 1936) ; **Scutul Minervei** (Col. „Pleiada"), „Luceafărul", Buc., 1933 ; **Pasărea de lut**, „Adevărul", Buc., 1934 ; **Poeme într-un vers**, „Cartea rom.", Buc., 1936 ; **Țărm pierdut**, F.P.L.A., Buc., 1937 ; **Umbra timpului**, Col. „Universul literar", Buc., 1940 ; **Balcic**, „Scrisul românesc", Craiova, 1940 ; **Împlinire**, F.P.L.A., Buc., 1942 ; **Asfodela**, „Ausonia", Buc., 1943.

Reeditări, selecții : **Poezii** (Ed. definitivă), I, (1906—1918) ; II (1918—1927) ; III (1927—1941), F.P.L.A., Buc., 1944 ; **Poezii** — Antologie și prefață de Aurel Rău, E.P.L., Buc., 1965 ; **Poezii**, I—II (B.P.T.) — Antologie de Dinu Pillat ; Prefață de Mircea Tomuș, E.P.L.A., Buc., 1967 ; **„Cele mai frumoase poezii"**, „Ed. Tineretului", Buc., 1968 ; **Poezii** (I—III) — Studiu introductiv de Adrian Anghelescu ; Ediție îngrijită, tabel cronologic, note tabele sinoptice și postfață de Cornelia Pillat, „Eminescu", Buc., 1983.

STEPHAN ROLL

(Pseudonimul lui Gheorghe Dinu). Florina (Grecia), 5 iunie 1903 — București, 14 mai 1974.

Poeme în aer liber, Col. „Integral", Buc., 1929 ; **Moartea vie a Eleonorei**, „Unu", Buc., 1930 ; **Manifestație**, „Orizont", Buc., 1945.

Reeditări : **Ospățul de aur** — Cuvânt înainte de Al. Philippide (Selecție plus texte inedite), E.P.L., Buc., 1968 ; **Statuile de fum** — Versuri și proză, Prezentare de George Macovescu, „Cartea rom.", Buc., 1984.

ZAHARIA STANCU

Salcia (Teleorman), 7 oct. 1902 — București, 5 decembrie 1974.

Poeme simple, „Cartea vremii". Buc., 1927 ; **Albe**, Poeme, F.P.L.A., Buc., 1937 ; **Clopotul de aur**, F.P.L.A., Buc., 1939 ; **Poemul roșu**, „Azi", Buc., 1940 ; **Iarba fiarelor**, „Cugetarea", Buc., 1941 ; **Anii de fum**, „Prometeu", Buc., 1944 ; **Cântec șoptit**, „Cartea rom.", Buc., 1970 ; **Sabia timpului**, „Eminescu", Buc., 1972 ; **Poeme cu lună**, „Eminescu", Buc., 1973.

Reeditări, selecții : **Poeme simple** (1923—1943), E.S.P.L.A., 1957 ; **Scrieri**, I—II, „Minerva", Buc., 1971 ; III—IV, 1973 ; **Viață, Poezie, Proză** — Ediție alcătuită și îngrijită de Corneliu Popescu și Ștefan Stancu-Mitroi, Cuvânt înainte de Corneliu Popescu, Buc., 1975.

Traduceri : **Tălmăciri din Serghei Esenin**, „Cartea rom." Buc., 1943.

DIMITRIE STELARU

(Pseudonimul lui Dumitru Petrescu). Segarcea-din-Vale (Teleorman), 8 martie 1917 — 28 noiembrie 1971.

Melancolie. Poesii, Tip. G. I. Gologan, Brașov, 1935 (semnat : D. Orfanul) ; **Abracadabru**, Poesii, Tip. „Progresul artei", Buc., 1937 ; (semnat : D. Orfanul) ; **Preamărirea durerii**, Poeme, Tip. „Astoria", Buc., 1938 (semnat : D. Orfanul) ; **Noaptea geniului**, Poeme, „Bucovina", I. E. Torouțiu, Buc., 1942 ; **Ora fantastică**, Poeme — cu **„O planetă** de poet nou" de E. Lovinescu, „Prometeu", Buc., 1944 ; **Cetățile albe**, Poeme, „Întreprinderile de editură S.A.R.", Buc., 1946 ; **Fata pădurarului** — Basm în versuri, „Ed. Tineretului", Buc., 1955 ; **Gelu** — Basm în versuri, „Ed. Tineretului", Buc., 1956 ; **Oameni și flăcări**, Poezii, E.P.L., Buc., 1963 ; **Mare incognitum**, Versuri — Cuvânt înainte de Eugen Jebeleanu, 5.P.L., Buc., 1967 ; **Nemoarte** — Versuri, „Ed. Tineretului", Buc., 1968 ; **Cei din lună** — Basm în versuri, „Ed. Tineretului". Buc., 1969 ; **Înaltă umbră** — Versuri, „Eminescu", Buc., 1970 ; **Păsări incandescente** — Poeme, „Cartea rom.", Buc., 1971.

Reeditări, selecții : **Mare incognitum** — Cuvânt înainte de Lucian Raicu, „Ed. Tineretului", Buc., 1969 ; **Coloane** — Versuri, „Minerva" 1970 (include și inedite).

SIMION STOLNICU

(Pseudonimul lui Alexandru P. Botez). Pucheni — Moșneni (Prahova), 6 noiembrie 1905 — Bura-Beliei (Prahova), 29 noiembrie 1966.

Punct vernal, Versuri, „Cartea rom.", Buc., 1933 ; **Pod eleat**, F.P.L.A., „Operele premiate ale scriitorilor tineri români", Buc., 1935.

Reeditări : **Șerpuiri între lut și torțele de aur** — Cuvânt înainte de Vladimir Streinu. Ediție îngrijită, prefață și fișă bibliografică de Simion Bărbulescu, „Minerva", Buc., 1973.

CONSTANT TONEGARU

Galați, 13/26 februarie 1919 — București, 10 februarie 1952.

Poezii, F.P.L.A., Buc., 1945 ; **Steaua Venerii** — Ediție îngrijită și prefațată de Barbu Cioculescu, E.P.L., Buc., 1969.

TRISTAN TZARA

(Pseudonimul lui Samuel Rosenstock. A semnat și S. Samyro). Moinești (Bacău), 16 aprilie 1896 — Paris, 25 decembrie 1963.

Primele poeme, urmate de **Insurecția de la Zürich**, prezentate de Sașa Pană, „unu", Buc., 1934 (11 titluri). Altă ediție, amplificată, tot sub îngrijirea lui Sașa Pană, „Cartea rom.", Buc., 1971.

În limba franceză: **La Première aventure celeste de M. Antipyrine**, „Dada" Zürich, 1916; **Vingth-cinq poèmes**, „Dada", Zürich, 1918; **Cinéma calendrier du coeur abstrait maison**, coll. „Dada", Au Sans Pareil, Paris, 1920; **De nos oiseaux**, „Kra", Paris, 1923; **L'Homme approximatif**, „Fourcade", Paris, 1931; **La Deuxième aventure céleste de M. Antipyrine**, „Editions des Réverbères", Paris, 1938; **La Fuite**, „Gallimard", Patis, 1947; **Le Surréalisme et l'après-guerre**, „Nagel", Patis, 1947 (Versiune română de Sașa Pană, „Orizont", 1947).

ION VINEA

(Pseudonimul lui Ioan Eugen Iovanche). Giurgiu, 17 aprilie 1895 — București, 6 iulie 1964.

Ora fântânilor. Prefață de M. Petroveanu, E.P.L., Buc. 1964.

Reeditări: **Ora fântânilor** — Cu o prefață de Matei Călinescu, E.P.L., Buc., 1967; **Poeme** — Prefață și antologie de V. Nicolescu, „Ed. Tineretului", Buc., 1969; **Opere** — Ediție îngrijită de Mircea Vaida și Gh. Sprințeroiu. Studiu introductiv de Mircea Vaida, „Dacia", Cluj, 1971—1974 (vol. I, 1971, include versuri; vol. II, 1971; vol. III, 1973; vol. IV, 1974 — proze; vol. V, 1978 — publicistică).

Traduceri: W. Shakespeare, **Macbeth**, E.S.P.L.A., Buc., 1957; W. Shakespeare, **Othello**, E.S.P.L.A., Buc., 1958.

V. VOICULESCU

Pârscov (Buzău), 27 noiembrie 1884 — București, 26 aprilie 1963.

Poezii, Tip. „Poporului", Buc., 1916; **Din Țara Zimbrului și alte poezii**, Tip. C. D. Lupașcu, Bârlad, 1918; **Pârgă**, „Cartea rom.", Buc., 1921; **Poeme cu îngeri** (Col. „Cartea vremii"), „Fund. Culturală", Buc., 1927; **Destin**, „Cartea rom.", Buc., 1933; **Urcuș** — Poeme, F.P.L.A., Buc., 1938; **Întrezăriri** — Poeme, F.P.L.A., Buc., 1940; **Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de V. Voiculescu**, E.P.L., Buc. 1964.

Reeditări, selecții: „Cele mai frumoase poezii" — Cu un cuvânt înainte de Al. Piru, „Ed. Tineretului", Buc., 1966; **Poezii**, I—II — Antologie și prefață de Aurel Rău, E.P.L., Buc., 1968; **Poezii** — Antologie și postfață de Ștefan Aug. Doinaș (Col. „Arcade"), „Minerva", Buc., 1972.

ILARIE VORONCA

(Pseudonimul lui Ed. Marcus). Brăila, 18/31 decembrie 1903 — Paris, 5 aprilie 1946.

Restriști — Cu desene de Victor Brauner, „Rahova", Buc., 1923; **Colomba** — Cu două portrete de Robert Delaunay, Buc., 1927; **Ulise** — Cu un portret de Marc Chagall, Col. „Integral", Buc., 1928; **Plante și animale** —

Cu trei desene de Constantin Brâncuși, Col. „Integral", Buc., 1929 ; **Brățara nopților** — Cu un desen de Victor Brauner, „unu", 1929 ; **Zodiac** — Cu un desen de M. H. Maxy, „unu", 1930 ; **Invitație la bal** (1924—1925), „unu", 1931 ; **Incantații** — Cu un portret de Milița Petrașcu, „Cultura națională", Buc., 1931 ; **Petre Schlemihl** — Cu ilustrații de Michonze, Victor Brauner, S. Perahim, „Bucovina", Buc., 1932 ; **Patmos și alte șase poeme,** „Vremea", Buc., [1933].

Reeditări : **Poeme alese, I—II** — Antologie și traduceri de Sașa Pană, „Minerva", Buc., 1972.

In limba franceză : **Poèmes parmi les hommes,** Cahiers du „Journal des poètes", 1934 ; **Permis de Séjour,** „Correa", 1935 ; **La Poésie commune,** „G. L. M.", 1936 ; **La Joie est pour l'homme,** „Les Cahiers du Sud", 1936 ; **Pater Noster,** „Avant-poste", 1937 ; **Amitié de choses,** „Sagesse", 1937 ; **Oisiveté,** „Sagesse", 1938 ; **L'Apprenti fantome,** „Presse du Hibou", 1938 ; **Le Marchand de Quatre Saisons,** Cahiers du „Journal des poètes", 1938 ; **Beauté de ce monde,** „Sagittaire", 1939 ; **Les Témoins,** „Méridien", 1942 ; **Contre-solitude,** „Bordas", 1946.

DRAGOȘ VRÂNCEANU

(Dragoș Nicula-Vrânceanu). Băbeni (Vâlcea), 14 februarie 1907 — București, 4 mai 1977.

Cloșca cu puii de aur, F.P.L.A., Buc., 1934 ; **Columne,** E.P.L., Buc., 1965 ; **Poemele transhumanței,** „Ed. Tineretului", Buc., 1968 ; **Migdalul înflorit a doua oară,** „Cartea rom.", Buc., 1972 ; **Cântecele Casei de sub pădure,** „Eminescu", Buc., 1973 ; **Creioane colorate,** Ed. „Ion Creangă", Buc., 1974 ; **Cântecul vremilor,** „Cartea rom.", Buc., 1975 ; **Privește spre oraș,** „Albatros", Buc., 1976.

Reeditări : **Poezii** — Cu un cuvânt înainte de Șerban Cioculescu, E.P.L., Buc., 1968 ; **„Cele mai frumoase poezii"** — Cu o prefață de Vladimir Streinu, „Albatros", Buc., 1970 ; **Cloșca cu puii de aur și alte versuri** (1938—1975), „Eminescu", Buc., 1975 ; **Versuri** — Ediție, prefață, tabel cronologic și bibliografie de Rodica Marian, „Minerva", Buc., 1986 (Include și **Inedite,** plus **Tălmăciri**).

Traduceri : Giovanni Pascoli, **Versuri** (Col. „Cele mai frumoase poezii"), „Ed. Tineretului", Buc., 1968 ; Eugenio Montale **Poezii** (Col. „Poesis"), E.P.L., Buc., 1968 ; Dino Campano, **Cânturi orfice** (Col. „Orfeu"), „Univers", Buc., 1970 ; Luizi Mario, **Poeme** (Col. „Orfeu"), „Univers", Buc., 1971.

INDICE DE NUME

A

Adam, Paul — 20
Adamov, Arthur — 241
Aderca, Felix — 14, 69, 249, 409
Ahmatova, Ana — 80
Alain-Fournier, Henri — 430
Alberti, Rafael — 14, 80, 358
Alecsandri, Vasile — 58, 138, 176, 178, 201, 202
Alexandru, Ioan — 130, 238
Aman, Theodor — 176, 228
Ampii — 196
Andersen, Hans Cristian — 429
Andersen, Nexö, Martin — 10
Angelico Fra (Beato) — 27, 183
Anghel, Dimitrie — 172, 174, 176, 185, 215, 228, 277, 284, 386, 402, 454
Antonio de Padova — 430
Apollinaire, Guillaume — 7, 159, 195, 269, 270, 272, 300, 375, 397, 398, 410, 417, 429, 469, 471, 481, 482
Apuleius — 231
Aquino, Toma de 43, 44
Aragon, Louis, 362
Arghezi, Tudor — 6—10, 13—20, 22, 25, 27, 29, 31, 32, 39, 46, 51, 53, 54, 56, 58—73, 75, 76, 79, 80, 117, 120, 138, 151, 153, 154, 162, 171, 175, 176, 198, 199, 204, 210—214, 222—224, 226, 229, 246, 253, 262, 263, 271, 275, 285, 291, 292, 300, 316, 319, 328, 340, 349, 350, 353, 356, 369, 373, 376, 387, 404, 453, 454
Arhipenko — 93, 112
Aristotel — 127, 259, 264
Arp, Hans — 403
Augustin (Sfântul) — 41, 43
Aureliu, Marc — 242

B

Baba, Corneliu — 396
Bach, Johann-Sebastian — 166
Baciu, Ștefan — 6, 449, 450, 452—455, 457, 459, 460, 482
Bachelard, Gaston — 35, 106, 160
Bacon, Francis — 375
Bacovia, G. — 131, 132, 171, 172, 202, 235, 246, 300, 338, 378, 388, 423, 435, 436, 447, 463, 473
Balzac, Honoré de — 240
Baltazar, Camil — 384, 388, 390—392, 402
Bandeira, Manuel — 459
Banuș, Maria — 8, 146, 323
Barbilian, Dan (Ion Barbu) 132, 133, 149, 159
Barbu, Ion — 7, 10, 24, 34, 63, 68, 84, 127, 131—139, 141, 142,

145—159, 162, 162, 164—168, 171, 176, 189, 205, 232, 254, 260, 275, 278, 334, 335 341, 356, 361, 369, 384, 403, 426, 433, 463, 489
Bart, Jean — 376
Barrès, Maurice — 171
Baudelaire, Charles — 7, 35, 37, 42, 44, 49, 54, 59, 66, 69, 101, 104, 111, 149, 150, 198, 223, 229, 240, 242, 259, 268, 284, 289, 292, 299, 338, 363, 408, 423, 425, 438
Bălcescu, Nicolae — 313, 357
Bârsescu, Agatha — 402
Beatrice — 218, 289
Becher, Johannes Robert — 346
Bellay, Joachim du — 302
Benda, Julien, — 256
Beniuc, M. — 343
Benveniste, Émile — 155
Benn, Gottfried — 8
Berdiaev, N. — 313
Bergson, Henri — 5, 112, 171, 179, 313, 319, 426
Bernard, Claude — 202
Bernhardt, Sarah — 225
Bertillon — 14
Beethoven, Ludwig van — 122, 319, 340
Biemel, Rainer — 8
Bianu, Ion — 75
Blake, William — 375, 447
Blaga, Dorli — 128
Blaga, Lucian — 26, 28, 29, 34, 35, 44, 68, 129, 132, 138, 151, 152, 154 156, 157, 165, 166, 173, 175, 194, 195, 199, 200, 201, 205, 206 215, 222, 226—228, 233, 235, 2b2, 246, 251, 256, 273 274, 281—284, 286, 292, 312, 323, 332, 340, 343, 344, 346, 350 357, 358, 362, 363, 365, 367, 369 373, 384, 394, 397, 398 403, 427, 430 431, 455, 456, 457, 459, 465, 481, 482
Blanc, André — 43
Blecher Max — 480
Bo, Carlo — 322
Bodkin, Maud — 276
Bogdan-Pitești, Al. — 20, 267
Bogza, Geo — 267, 292, 347, 352, 362, 422
Bolintineanu, D. — 357
Borges, Jorge Luis — 265
Bosch, Hyeronimus — 103
Bosco, Henri — 155
Bossuet, Jacques-Bénigne — 43, 98
Botez, Al. P. (Simion Stolnicu) — 433
Botez, Demostene — 9, 235, 247, 286, 307, 343, 376—378, 380, 383, 384, 387, 400, 401, 408, 425
Botez, Octav — 401
Botta, Dan — 5, 8, 127, 166, 168, 333, 338, 433, 463
Botta, Emil — 135, 333, 361—364, 366, 368—374, 432, 449, 459, 477
Boyd, William — 217,
Brateș, Maria (Pillat) — 222.
Brauner, Victor — 408, 408, 422, 425, 463, 479
Braque, Georges — 229, 248, 269, 272, 300
Brâncuși, Constantin — 29, 92 93, 113, 114, 138, 148, 171, 226, 229, 241, 292, 325, 408, 410, 423
Brediceanu, Cornelia — 111
Bremond, Henri — 199
Breton, André — 7, 162, 195, 273, 262, 403, 407, 411, 421,

Breughel — 230
Bria, Ion — 47
Brunelleschi, Filippo — 325
Bruno, Giordano — 364
Bucur, Marin — 465
Buddha — 242
Bulgakov, S. — 313
Bulgaru, Bob — 433
Byron, George Gordon — 9

C

Caledoniu, Ovid — 6, 459, 482
Caldwell, Erskine Preston — 16
Callimachi, Scarlat — 409
Camus, Albert — 105, 107, 242, 250, 259, 264, 284, 360, 416, 457
Cantacuzino, G. M. — 177
Cantemir, Dimitrie — 120, 171, 313, 364
Cantilli, Aristide — 20
Caracostea, D. — 69
Caragiale, Ion Luca — 14, 76, 184, 363, 366
Caragiale, Mateiu — 120, 138, 171, 353 356, 357
Caraion, Ion — 473
Caraman, Petru — 402
Carco, Francis — 199
Carducci, Giosué — 345
Carlye, Thomas — 202
Carossa, Hans — 92
Carpaccio, Vittore — 183
Carus, C. G. — 33
Carrol, Lewis — 139
Casseli, D. — 20
Cassola, Carlo — 325
Catargi, Henri — 192
Catullus — 338, 415
Cattaui, Georges — 24
Cavarnali, Vladimir — 449
Cazimir, Otilia — 176, 328, 376, 382, 384—386, 394, 399, 402
Călinescu, G. — 5, 17, 63, 69, 113, 133, 155, 161, 201, 229, 245, 259, 291, 301, 363, 417, 435, 449
Cehov, A. P. — 366
Cellini, Benvenuto — 173, 324
Cerna, Panait — 69, 174, 203, 221, 357
Cervantes Saavedra, Miguel de 173
Cézane, Paul — 412
Cezar, Iuliu — 476
Chagall, Marc — 229, 300, 362 408
Chamisso, Adalbert von — 260
Chateaubriand — 411
Chatterton, Thomas — 447
Chénier, André — 289
Chevalier, Jean — 206
Chirico, Giorgio de — 403
Chivu, Gheorghe — 448
Chopin, Frédéric, 268, 289, 435
Cioculescu, Barbu — 16, 478 480
Cioculescu, Șerban — 27, 69, 237, 272, 397, 399, 402, 428, 432, 435
Cimabue, Giovani — 325
Cioran, Emil — 361,363, 449
Ciprian, George — 202
Ciurezu, Dimitrie, — 6, 204, 394
Claudel, Paul — 43,44, 210, 311, 313, 362, 461
Clémenceanu, Georges — 131
Cocea, N. D. 16, 17, 21, 32, 267
Cocteau, Jean — 37, 229
Codreanu, Mihai — 9, 133, 176, 289, 376, 387, 402
Coleridge, S. T. — 146, 149, 276, 369, 447
Colette, Gabrielle-Sidonie — 384
Comarnescu, Petru — 9, 337, 433
Condiescu, N. M. — 69, 214
Constant, Alphonse-Louis — 104

Constantinescu, Emilian I. — 406
Horia, Vintilă — 439
Constantinescu, Pompiliu — 37, 69, 71, 184, 311, 319, 336, 368, 370, 375, 381, 385, 435, 449, 455, 467, 480
Conta, Vasile — 402
Corbière, Tristan — 378
Costin, Miron, — 7
Coşbuc, G. — 37, 93, 202, 292, 350, 355
Cotruş, Aron — 6, 9, 316, 342—344, 346—349, 396
Courbet, G. — 92
Courrier, Paul-Louis — 58
Covaci, Aurel — 97
Crainic, Nichifor — 6, 8, 9, 113, 114, 307, 313, 377, 450, 453
Creangă, Ion — 316, 363, 402
Crevedia, Nicolae — 6, 203, 204, 307, 309—311, 316—319, 321, 396, 399, 433
Croce, Benedetto — 412
Crohmălniceanu, Ov. S. — 291, 300, 346, 391, 438

D

Dali, Salvador — 424
Damaschinul, Ioan — 47
Dan, Sergiu — 69
Daniel, Paul — 292
Dante Alighieri — 151, 157, 218, 251, 263, 265, 333, 336, 340, 357, 408, 411, 437
D'Annunzio, Gabriele — 120, 357
Dario, Rubén — 7, 198
Darwin, Charles — 202
Dastre — 42
Daumier, Honoré — 76
David (Psalmist) — 207
Davidescu, Nicolae, — 9, 61, 221, 277, 391
Debussy, Claude — 207, 289, 428
De Filippo, Edoardo — 62
Dehmel, Richard — 135
Delacroix, Eugène — 370
Delaunay, Robert — 159, 300, 408
Delavrancea, Barbu St. — 402
Delavrancea, Cella — 171
Del Conte, Rosa — 80
Demetrius, V. — 21, 32
Democrit — 264
Densusianu, Ovid — 246
Derain, Tristan — 199
Desnos, Robert — 132, 304, 353, 358, 419, 421
Dianu, Romulus — 69, 433
Dickinson, Emily — 198, 240
Didier, Béatrice — 328, 466
Dimitrescu, Ştefan — 187, 192
Dinu, Gheorghe (Stephan Roll) — 113, 207, 313
Doinaş, Ştefan-Augustin — 477,
Donea, Valer (Profira Sadoveanu) — 17
Dragomir, Mihu — 448
Drumur, George — 130
Doesburg, Theo van — 414
Dosoftei (Mitropolit) — 44, 74, 75, 194
Destoievski, Fedor Mihailovici — 59, 113, 303, 304, 362
Dubois, Reymond-Emil — 456
Du Bos, Charles — 481
Duhamel, Georges — 461
Dumitrescu, Geo — 473, 480, 482
Durand, Gilbert — 135, 157, 160, 161

E

Eftimiu, Victor — 421
Eichendorff, Joseph von — 289

Einstein, Albert — 132, 414
El Greco — 223
Eliade, Mircea — 29, 85, 92, 111, 117, 160, 337, 449
Eliazar (Elie Lotar) — 16
Eliot, T. S. — 8, 34, 71, 97, 111, 129, 148, 167, 198, 259, 364, 369, 372, 418
Elytis, Odysseas — 8, 110, 129, 186, 192
Ellington, Duke — 358
Eduard, Paul — 353, 362, 403, 411, 419
Emerson — 202
Eminescu, Mihai — 7, 14, 18, 19, 27, 29, 34, 37, 38, 40, 51, 55, 58, 66, 73—76, 137, 149, 173, 193, 201, 202, 233, 254, 275, 276, 289, 291, 292, 300, 308, 312, 313, 342, 345, 348, 354, 356, 361, 363, 364, 369, 371, 381, 385, 397, 400, 408, 436, 453, 456, 478
Enescu, George — 171, 225, 228, 357, 428
Ernst, Max — 263, 403, 424
Erotokritos — 415
Eschyl — 106, 201
Esenin, Serghei A. — 7, 172, 313, 316, 319, 331, 401, 438, 456
Euclid — 132, 149
Euripide — 106, 158
Evola, Julius — 403
Eyck, Jan van — 183

F

Fabbri, Marcello — 8
Farago, Elena — 203, 384, 394
Fargue, Léon-Paul — 199, 461
Faulkner, William — 16
Fântâneru, Constantin — 130
Fidias — 175
Filionescu, Ion — 433
Firdusi — 172
Flaubert, Gustave — 224, 240, 340, 391
Florenski, Pavel — 313
Foligno, Angèle de — 43
Fondane, B. (Fundoianu) — 303, 411
Fonea, George — 8
Fort, Paul — 199, 340
Foucault, Michel — 164
Fouquet, Jean — 183
Francesca, Pier della — 33
Francesco d'Assisi — 177, 184, 289
Freud, Sigmund — 304, 414
Frobenius, Leo — 112
Fromentin, Eugène — 33
Frost, Robert — 7
Frunzetti, Ion — 433
Fulga, Laurențiu — 449
Fundoianu, Benjamin — 123, 185, 241—249, 283, 288, 289, 290, 294, 296, 297, 299—304, 392, 408, 409, 417, 422, 424, 425, 452

G

Gabriol, J. — 42
Gad, Henri — 146
Galaction, Gala — 14, 32, 224, 292, 338, 340
Gană, George — 130
Gandhi — 111
Gane, Nicu — 402
Garcia Lorca, Federico — 7, 353, 356, 358
Gauguin, Paul — 213, 293
Gautier, Théophile — 425
Genevoix, Maurice — 232

Genette, Gérard — 270
Geoffrin, (Madame de) — 397
George, Stefan — 7, 52, 190, 199, 357
George, Tudor — 448
Gheerbrant, Alain — 206
Gheorghian, Iosif (Mitropolit) 14, 16
Gheorghiu, Virgil — 168, 292, 425—428, 431, 432, 449
Gherghinescu, Domnița — 108, 397
Gherghinescu Vania, V. — 394, 395
Ghiață, Dimitrie — 187
Ghirlandaio, Davide — 325
Gide, André — 37, 159, 166, 244 291, 304, 360, 362
Giono, Jean — 188, 327, 358
Giotto di Bandone — 183
Goethe, Johann Wolfgang — 18, 42, 87, 113, 172, 190, 193, 199, 245, 265, 289, 292, 300, 333
Goga, Octavian — 9, 17, 174, 181, 199, 201, 202, 224, 286, 290, 310, 342—346, 350, 384, 425
Gogh, Vincent van — 93, 112, 113, 229 230
Goll, Iwan — 7, 199
Gourmont, Rémy de — 34
Goya, Francisco de — 7, 103, 362
Gozzano, Guido — 480
Gozzoli, Bennozo — 183
Gregorian, George — 9
Greuze, Jean-Baptiste — 235
Grigorescu, Dan — 218
Grimm (Frații) — 429
Grommaire, Marcel — 263
Guarnieri, Silvio — 325
Guérin, Maurice de — 173
Gulian, Emil — 168, 447, 459, 461, 463, 464, 477

H

Haendel, Georg Fr. — 277
Hafiz — 172
Hasdeu, Bogdan-Petriceicu — 290
Hasdeu, Iulia — 290
Haskil, Clara — 277
Hauptmann, Gerhardt — 27, 238, 279
Heidegger, Martin — 10, 129, 304
Heine, Heinrich — 289, 385, 392
Heliade, Rădulescu, I. — 42, 413,
Henings — 273
Herbert, William — 218
Hérédia, José-Maria de — 132, 175
Herescu, N. I. — 5
Herodot — 264
Hesiod — 66
Höffding — 202
Hoffmannsthal, Hugo von — 7, 190
Hogaș, Calistrat — 186, 203
Holban, Anton — 399, 473
Hölderlin, Fridrich — 192, 199, 254, 333, 418, 429
Homer — 33, 37, 147, 175, 190; 240 242, 264, 358
Hugo, Victor — 18, 36, 40, 46, 58, 91, 147, 172, 190, 289, 300 333, 295, 299, 325, 338, 340, 357, 425, 455
Horațiu — 178, 189, 197, 230, 292, 295, 299, 325, 338, 340, 357, 425, 455
Husar, Al. — 465
Husserl Edmund — 304
Huysmans, Joris-Karl — 224, 391

I

Iacobescu, D. — 300, 388
Iacopone da Todi — 357

Iancu, Marcel — 284, 409
Ibrăileanu, G. — 28, 56, 201, 376 383, 386, 399, 402
Ibsen, H. — 238
Ierunca, Virgil — 360
Ionescu, Eugen — 68, 287, 433, 449
Iorga, N. — 18, 36, 56, 90, 238, 244, 313, 314, 401
Iosif, St. O. — 69, 181, 290, 310, 318, 328, 342, 355, 390, 394
Iovanache, I. Eugen (Ion Vinea) — 268
Isac, Emil — 342, 347
Isanos, Magda — 357, 465—467, 469—471, 482
Iser, Iosif — 228
Istrati, Panait — 16, 360

J

Jacob, Max — 272
Jammes, Francis — 176-178, 182, 184, 188, 295, 299, 319, 338
Jarry, Alfred — 269, 362, 479, 328, 338
Jaspers, Karl — 84, 304
Jebeleanu, Eugen — 8, 168, 324, 398, 439
Jiménez, Juan-Ramon — 7
Jora, Mihail — 229
Joyce, James — 151

K

Kafka, Franz — 131
Kahn, Gustave — 358
Kandinsky, Wassily — 103
Kant, Immanuel — 112
Kazantzakis, Nikos — 111
Keats, John — 364
Keyserling, Hermann — 313
Khayyam, Omar — 310
Kierkegaard, Soren — 202, 303, 304, 361, 362
Klabund, Alfred — 97
Kle, Paul — 403
Klemm — 346
Kochanowsky, Jan — 44
Kogălniceanu, Mihail — 402

L

Labiș, N. — 318
Ladea, Romulus — 81
La Fontaine, Jean de
Laforgue, Jules — 142, 225, 298, 340, 358
Lalescu, Traian — 449, 459, 482
Lamartine, Alphonse de — 150, 179
Landolfi, Tomasso — 322
La Tour du Pin, Patrice —
Laura (Portinari) — 218
Lautréamont — 362
Leconte de Lisle — 132, 134
Lenclos, Ninon de — 397
Leon, Maria-Teresa — 80
Lenau, Nikolaus — 289
Leonardo da Vinci — 147
Lermontov, M. I. — 401, 402
Lesnea, George — 309, 402, 477
Lippi, Filippo — 173
Littré, Emile — 202
Locke, John — 375
Louys, Pierre — 199
Lovinescu, E. — 13, 132, 135, 148, 152, 161, 184, 246, 259, 290, 291, 307, 408, 417, 425, 428, 433, 439, 501
Lucrețiu — 66
Luini, Bernardo — 224

M

Macedonski, Al. — 19, 20, 31, 42, 44, 171, 173, 289, 291, 363
Machado, Antonio — 7, 199, 397
Madach, Imre — 77
Maeterlink, Maurice — 69, 173, 202, 246, 289
Magre, Maurice — 42
Maiakovski, Vladimir — 351
Malraux, André — 7
Mallarmé, Stéphane — 7, 63, 71, 147, 148, 149, 150, 152—158, 163, 165, 166, 197, 225 249, 254, 278, 333, 411
Maniu, Adrian — 9, 171, 176, 223, 226, 229— 237, 239, 277, 286, 300, 307, 322, 343, 376, 381, 408, 411, 477
Maniu, Rodica — 223
Manu, Emil — 448
Marcel, Luc-André — 80
Marinetti, F. T. — 270, 346, 411 413, 414, 423
Marino, Giambattista — 157
Marot, Clément — 44
Martial — 338
Martin, Mircea — 296
Masereel, Frans — 263, 347
Masters, Edgar Lee — 7
Massenet, Jules — 224
Matisse, Henri — 112
Mauclair, Camille — 199
Mauriac, François — 461
Maxy, M. H. — 408, 422
Mălăncioiu, Ileana — 472
Mărgărit, George — 448
Memling, Hans — 173, 183
Ménard, Louis — 133
Meschonnic, Henri — 271
Merleau, Ponty — 229
Mesting, M. — 246
Meunier, Mario — 110
Meyrinck, Gustav — 33
Michelangelo (Buonaroti) — 7
Micheli, Mario de — 80, 324
Mickiewicz, Adam B. — 358, 360
Milton, John — 276, 364
Millian, Claudia — 69, 292
Miller, Henry — 16
Mimnerm (din Colofon) — 258
Minulescu, Ion — 9, 69, 284, 290, 292, 300, 338
Mistral, Frédéric — 86, 192, 201
Modigliani, Amedeo — 229, 325
Moldovanu, Corneliu — 318, 391
Mombert, Alfred — 272
Mondrian, — 148
Montale, Eugenio — 334, 324, 325
Montaigne, Michel de — 17
Montesquieu, Charles-Louis — 7
Moréas, Jean — 131, 137, 149, 150, 152, 165, 189, 356
Mörike, Eduard — 254
Mozart, Wolfgang Amadeus — 437
Moore, Henry — 148, 263
Munch, Edward — 229
Munteanu, Basil — 129, 171, 229, 239
Murger, Henri — 473
Murnu, George — 133, 173
Murnu, Iulia — 8
Musil, Robert — 83
Musset, Alfred de — 289, 340, 442
Mușoiu, Panait — 42

N

Naum, Gellu — 323
Nemțeanu, Barbu — 69, 288
Nerval, Gérard de — 41
Nietzsche, Friederich — 32, 93, 94, 100, 111, 112, 133, 134, 139, 242, 250, 253, 259, 300, 303, 304, 313, 362, 375

Nijinski — 445
Noailles, Anna de — 195
Noica, Constantin — 165, 337, 449
Novalis — 43, 92, 102, 111, 165, 19
300, 303, 304, 313, 362, 375
Novembrius (Tudor Arghezi) — 14

O

Odobescu, Al. I. — 5
Olariu, Dumitru — 130
Orfanu, D. (D. Stelaru) — 444
Origene — 149
Ortega Y Gasset, José — 132
Otto, Rudolf — 43
Ovidiu — 36, 58, 338, 340

P

Palama, alama, Grigorie — 47
Palanca, Stan — 459
Paleologu, Al. — 449
Pallady, Theodor — 176, 187
Panaitescu, Aretia — 16, 17, 20, 31,
40, 42, 69
Panaitescu, D. D. (Perpessicius) —
338
Pană, Sașa — 292, 393, 399, 403, 419,
421, 422, 425
Pann, Anton — 63, 64, 74, 138, 141—
143, 228, 333, 356
Panu, G. — 20
Papadat-Bengescu, Hortensia — 391
Papadiamantopulos, Yannis (Jean
Moréas) — 140
Papadima, Ovidiu — 313
Papilian, Victor — 397
Papini, Giovani — 319
Paraschivescu, Miron Radu — 8,
62, 351, 353, 355, 357—350, 397,
446
Parmenide — 149, 436
Pascal, Blaise (43, 131, 303, 384
Pascoli, Giovanni — 448, 324
Pâcă, Teodor — 448
Pârvan, V. — 85, 334, 335
Pasolini, Pier Paolo — 325
Pavelescu, Mircea — 459
Péguy, Charles — 24, 43, 210, 313
Péladan (Sar) — 42
Perahim, Jules — 422
Perpessicius — 69, 171, 233, 286, 334,
338—341, 343, 387, 408, 435
Petică, Ștefan, — 300, 340, 390
Petrarca, Francesco — 78, 218, 219,
333, 336, 398, 423
Petrașcu, G. — 176
Petrașcu, Milița — 408
Petrașincu, Dan — 449
Petrescu, Camil — 7, 10, 237, 259,
286, 338, 339, 343, 373, 403, 433
Petrescu, Cezar — 171, 328, 449
Petroniu — 42,
Philippide, Al. 5, 10, 90, 120, 154,
166, 167, 240—246, 249—255,
257, 259—266, 286, 323, 340,
358, 378, 399, 400, 417, 422, 456
Picabia, Francis — 403
Picard, Max — 251
Picasso, Pablo — 112, 269, 272, 300
Picon, Gaëtàn — 407
Pillat, Ion — 5, 9, 10, 17, 69, 113,
123, 154, 171—173, 175, 178 181,
89, 192, 195—198, 200, 211, 228,
239, 249, 271, 309, 322, 341, 449,
451, 456
Pindar — 132, 190
Pirandello, Luigi — 2
Pisanello, Antonio — 173
Pissaro, Camille — 93
Pișculescu, Grigore (Gala Galaction)
— 14

Platon — 110, 132, 149, 150, 155, 175, 197, 202, 216, 264, 292, 313, 336
Plaut — 240
Plotin — 175, 194
Plutarh — 87
Poe, Edgar Allan — 35, 132, 147, 148, 151—134, 158, 167, 227, 240, 271, 333, 334, 369, 370, 411, 438, 461, 464, 465
Poggioli, Renato — 322
Pop, Sabin — 187
Popescu, Victor — 449
Pound, Ezra — 165, 411
Protopopescu, Dragoș — 340
Proust, Marcel — 189
Prudentiu — 334
Pușkin, A. S. — 401
Pythagora — 149, 155, 264

Q

Quasimodo, Salvatore — 8, 14, 129, 259, 324
Queneau, Raymond — 71
Quincey, Thomas de — 363
Quint, Pierre Léon 196

R

Rabelais, François — 36, 202
Racine, Jean — 58, 189
Radiguet, Raymond — 359, 403
Ralea, Mihai — 5, 18, 72, 244, 292, 376, 400
Ramuz, C. F. — 86, 188
Rașcu, I. M. — 176, 340
Ray, Man — 403
Rădulescu, Magdalena — 269
Rădulescu, Mircea Dem. — 69
Rebreanu, Liviu — 387
Récamier (Madame de) — 397
Régnier, Henri de — 277, 289, 300
Rembrandt, van Rijn — 7, 223
Renan, Ernest — 42, 289
Respighi, Ottorino — 277
Reverdy, Pierre — 411
Ribemont-Dessaignes, Georges — 362, 402, 411
Richepin, Jean — 58
Richter, Hans — 410
Riegl, Alois — 112
Rilke, Rainer Maria — 8, 14, 41, 42, 43, 54, 91, 101, 108, 129, 131, 148, 149, 182, 185, 186, 199, 210, 235, 253, 254, 259, 266, 313, 323, 331, 338, 358, 423, 456, 469
Rimbaud, Arthur — 7, 16, 131, 148, 151, 177 289, 358, 362, 411, 423
Ritsos, Yannis — 80, 358
Robot, Al. — 449
Rodenbach, Georges — 378, 380
Rodin, Auguste — 360
Roll, Stehpan (Gheorghe Dinu) — 277, 292, 293, 409, 421, 422, 426
Rolland, Romain — 111
Rollinat, Marcel — 378, 392
Romains, Jules — 392
Ronsard, Pierre — 333, 341, 455
Rossini, Gioacchino — 289
Rousseau, Henri (Le Douanier — 31, 32, 42, 229
Rousseau, J. J. — 32, 217
Rusu, Liviu — 304
Russu, I. I. — 85
Russu-Șirianu, Vinitlă — 69
Ruysbroeckg, J. van — 149

S

Saadi — 249
Sadoveanu, I. M. — 171, 206, 222, 233

Sadoveanu, Mihail — 32, 66, 79, 84, 86, 97, 179, 271, 285, 330, 360, 371, 376, 384, 387, 399, 400
Saint-Exupéry Antoine de — 397
Saint-John, Perse — 14, 129, 179, 198, 411
Saint Pol Roux, — 34
Sainte-Beuve, Ch. A. — 5, 10
Samain, Albert — 175, 268, 281, 328
Sanouillet, Michel — 406
Sartre, Jean-Paul — 259
Savonarola, G. — 325, 357
Săvescu, Iuliu Cezar — 388
Schelling, — 112
Schlegel, — 209
Schopenhauer, Arthur — 96, 111
Sebastian, Mihail — 449
Seferis, Gheorghios — 8
Seneca — 242
Shakespeare, William — 9, 37, 123, 194, 208, 217, 218, 240, 336, 340, 364, 366, 411, 453, 454
Shelley, Percy Bysshe — 149
Shiki — 196
Singevin, Charles — 149
Slătineanu, Barbu — 150
Socrate — 148, 172
Sofocle — 240
Soloviev, Vladimir — 313, 363
Sorescu, Marin — 477
Soupault, Philippe — 403, 411
Soutine, Chaïm — 300
Spencer, Herbert — 202
Spengler, Oswald — 109, 112, 313
Spinoza — 113
Stahl, H. H. — 88
Stamatiad, Al. T. — 9, 341
Stamatu, Horia — 449
Stanca, Radu — 459, 477, 482
Stancu, Zaharia — 6, 10, 307, 320, 323, 327, 328, 331, 447
Stati, Petre — 299
Stănescu, Nichita — 130, 373, 482
Stănescu, Ștefan — 453, 459,
Stelaru, Dimitrie — 438, 448, 459, 473, 474, 479, 480, 482
Stendhal — 145
Stolnicu, Simion — 168, 425, 432, 433, 435, 439, 449
Strauss, Ricard — 224
Stravinsky, Igor — 93
Strindberg, Johan August — 93
Streinu, Vladimir — 9, 69, 217, 316, 349, 384, 399, 400, 402, 435, 477, 480
Streinul, Mircea — 130, 196
Struțeanu, Scarlat — 340
Supervielle, Jules — 419, 461
Svevo, Italo — 33, 264
Swedenborg, Emanuel — 7, 104, 364, 371

Ș

Săineanu, Lazăr — 93
Șestov, Leon — 303, 304, 313
Șiugariu, Ion — 482
Șuluțiu, Octav — 435, 449

T

Tagore, Rabindranath — 313, 320
Tanguy, — 479
Tartini, Giuseppe — 476
Teculescu, Radu — 448
Tencin (Madame de) — 397
Teodoreanu, Al. O. — 53, 68, 171, 376

Teodoreanu, Ionel — 171, 376, 399, 401, 428,
Teodorescu-Sion, I. — 181, 187
Theo, Ion (Tudor Arghezi) — 15, 20
Theodorescu, Alexandru — 17, 57
Theodorescu, Ion (Tudor Arghezi) — 14
Theodorescu, Maria — 16, 17, 22
Theodorescu, Nae — 14
Tieck, Ludwig — 84
Tolstoi, L. N. — 59, 303, 340
Tomaziu, George — 453
Tonegaru, Constant — 6, 10, 438, 448, 459, 473—480
Tonegaru, Constantin — 473
Tonitza, N. N. — 187, 192, 228
Topîrceanu, G. — 9, 139, 140, 356, 376, 384, 387, 399, 402
Trakl, Georg — 7, 101, 199, 391, 398, 453
Tudor, Andrei — 430, 459
Ţudor, Sandu — 69, 146, 454
Tudor-Miu, Al. A. — 158
Tzara, Tristan — 223, 267, 268, 281, 285, 362, 403, 409, 411, 412, 419, 424

Ţ

Ţuculescu, Ion — 65, 103, 230

U

Ucello, Paolo — 183
Unamuno, Miguel de — 8, 88, 129, 313, 375, 395
Ungaretti, Giuseppe — 83, 196, 325, 457
Ureche, Grigore — 364
Urmuz — 9, 202, 411, 424
Ursu, G. G. — 465

V

Vaida, George — 459
Vaihinger, Hans — 112
Valerian, I. — 14, 286
Valéry-Larbaud — 397
Valéry, Paul — 7, 17, 131, 132, 147—150, 152—159, 161—165, 186, 189, 190, 192—195, 199, 201, 202, 259, 265, 266, 275, 278, 333, 335, 358
Varlaam (Mitropolit) — 74, 79
Vergiliu — 176, 189, 201, 240, 242, 265
Verhaeren, Emile — 233, 242
Verlaine, Paul — 7, 16, 20, 49, 58, 60, 153, 229, 268, 284, 289, 351, 438
Vesper, Iulian — 130
Vianu, Tudor — 5, 69, 77, 131, 138, 139, 164, 167, 171, 201, 340
Vico, Giambattista — 7
Vigny, Alfred de — 41, 145, 172, 263, 264
Villon, François — 260, 289, 354, 437, 455, 476
Vinea, Ion — 9, 92, 166, 223, 227, 267—287, 300, 376, 384, 405, 409, 411, 415, 418, 421, 422, 449, 452, 459, 474, 475, 477, 478, 482
Vitrac — 411
Vlahuţă, Al. — 203, 221, 307, 308, 314,
Voiculescu, V. — 6, 9, 10, 113, 171, 176, 185, 197, 199, 201, 286, 307, 322, 343, 459
Voltaire — 18, 36, 111, 340
Voronca, Ilarie — 9, 241, 267, 280, 292, 302, 408, 419, 421, 423, 424, 426
Vrânceanu, Dragoş — 6, 322, 333, 449
Vulcănescu, Romulus — 164

W

Wagner, Richard — 32, 476
Walden, Herwarth — 471
Wedekind, Frank — 404
Whitman, Walt — 7, 80, 198, 340, 346, 351, 357
Wieland, Cristoph Martin — 131
Wilde, Oscar — 44, 60, 71, 223, 352, 391
Will (Shakespeare) — 216, 218, 369
Worringer, Wilhelm — 112
Wriothesley, Henry — 217
Wundt, Wilhelm — 202

Y

Yeats, William Butler — 7, 10 198, 369, 372

Z

Zenon — 436
Zissu, Constanţa — 16
Zola, Emile — 240

Bibl. ... „Gh. Asachi" Iaşi

JUNIMEA
IAȘI-ROMÂNIA

[illegible]SBN 973 [illegible]

LEI 3000